

مهند محمد عميره

صنعة الشعر العربى

تأثير الحضارة والثقافة

دار المعارف
تأسست ١٨٩٠

صَنْعَةُ الشِّعْرِ العَرَبِيّ

تأثيرُ الحَضارةِ والثَّقافة

The Craft of Arabic Poetry

Impact of Civilization and Culture

مهند محمد عميره

Mohannad Mohammad Amireh

٢٠٢٠ م





رئيس مجلس الإدارة

سعيد عبده مصطفى

كتب ثقافية

تصميم الغلاف:
غادة نبيل

تم التنفيذ بمركز زايد للنشر الإلكتروني بدار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة - جمهورية مصر العربية

عميره، مهند محمد.
صنعة الشعر العربى: تأثير الحضارة والثقافة
The craft of arabic
poetry: Im pact of civilization and duiture
إعداد: مهند محمد عميره.
ط 1 - القاهرة: دار المعارف، 2020.
212 ص، 24 سم
تدمك 7 9047 02 977 978
1 - الشعر العربى - تاريخ ونقد
2 - الثقافة
3 - الحضارة
أ- العنوان
تصنيف ديوى: 811.009
رقم الإيداع: 4643/ 2020
رقم أمر التشغيل: 1/2019/111
رقم الكونجرس: 0 - 841049 - 01 - 2

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.
هاتف: ٢٥٧٧٧٠٧٧ - فاكس: ٢٥٧٤٤٩٩٩ E-mail: maaref@idsc.net.eg

إلى صديقى الشاعر والناقد...

«أنس محمد صادق»...
أهدى هذا الكتاب ...

مقدمة

أذكر أنّنى أثناء تحضيرى لدرجة الماجستير قرأتُ دراسة بعنوان "الميزة التنافسية للأمم" Competitive advantage of nations [1]، و"الميزة التنافسية" هى خاصية تتفوق فيها مؤسسة ما على منافسيها، وتتميز وتُعرَف بهذا التفوق، فالميزة التنافسية للأمم هى خاصية أو سمة ما تميِّز أمة عن غيرها فى الصناعة أو التجارة، مثل؛ توفير منتجات بأسعار أقل، أو بجودة منقطعة النظير.

لقد كانت تلك الدراسة فى مجال علم الاجتماع الإدارى، وقد طرحت عدة أسئلة عن الفروقات فى الصناعات بين الأمم، مثلًا؛ لماذا تتميز المنتجات الألمانية بالجودة العالية؟ ولماذا تهتم المنتجات السويدية بدرجة عالية من الأمان؟ ولماذا تنتشر مطاعم الوجبات السريعة الأمريكية؟ ولماذا تشكل المجوهرات الإيطالية وحدها ٦٦٪ من إجمالى المجوهرات فى العالم؟ ولماذا يُقبِل الناس حول العالم على الأجهزة الكهربائية اليابانية؟ وقد استغرق الباحث "مايكل بورتر" Michael Porter أربع سنوات من العمل فى عشر دول مع فريق كبير من الباحثين يزيد عن ثلاثين باحثًا للإجابة عن تلك الأسئلة.

وقد تلخصت الإجابة فى أربعة عوامل:

١ – الظروف الداخلية للصناعة: مثل الأيدى العاملة، والأرض، والموارد الطبيعية، والبنية التحتية للدولة.

٢ – ظروف الطلب: بمعنى الإقبال على السلعة فى السوق الداخلى.

٣ – الصناعات المرتبطة والداعمة: وهى السلع أو الخدمات الأخرى الضرورية لإنتاج السلعة المتفوقة.

٤ – استراتيجية الشركات، والتنافس بينها.

وهذا يعنى أنّ هذه العوامل هى التى تصنع هوية المنتجات أو الخدمات داخل الدولة،

---

(١) انظر دراسة الميزة التنافسية للأمم لمايكل بورتر (منشور فى دورية هارفرد للأعمال باللغة الإنجليزية).

ومن شأن تَوَفُّرُ هذه العوامل بدرجات مرتفعة أو احترافية أن يخلق تميزًا لهذه الدولة أو الأمة فى صناعة ما، أو فى صفة ما للصناعات، ويَظهر هذا التميز جليًا عند منافسة شركات الدول الأخرى فى السوق العالمى، فتحمل المنتجات معها هويتها الداخلية وصفاتها المميزة، والتى يتضح تميزها إذا ما قورنت بالآخرين.

ويبدو أن ذهنى المشغول بالأدب ما انفك عن استذكار الشعر العربى حتى فى هذه الأجواء الإدارية البحتة، ثمّ بدا أمر الربط منطقيًا بالنسبة لى، وقفزت إلى ذهنى عدة أسئلة شعرية مرتبطة بالدراسة: أليس الشعر العربى منتجًا متميزًا؟ وهل الشعر العربى مميز إذا ما قيس بأشعار الأمم الأخرى؟

إذا نظرنا للأمر من المنظور الذى خلص إليه بورتر، فإنّ الشروط الأربعة متحققة بنسب مرتفعة، فالشعراء العرب المجيدون عبر تاريخ الشعر كثيرون جدًا، حتى إنّنا لا نكاد نحصى لهم عددًا، وأذكر ما اقتبسه "غوستاف لوبون" **Gustave Le Bon**: "إنّ العرب وحدهم قرضوا من الشعر ما لم تقرضه أمم العالم مجتمعة"[1]، أمّا الإقبال على الشعر فقد كان حاضرًا فى كل مواقف الحياة، ولطالما قرض العرب الشعرَ فى أوقات الجد والهزل، فلم تخلُ منه جلسة سمر ولا حرب ولا عمل، وما زالت بعض القصائد التى يقترب عمرها من ألفى عام تعيش معنا إلى الآن، وما تزال قيد الدراسة والبحث من الأكاديميين والخبراء، وما زالت روحها حاضرة فى الشعر الحديث، حاضرة حتى فى ذلك الشعر الذى يدَّعى براءته من صنعتها أو يدعو لتغيير شامل فى منهجها، فهى مكون أساسى لثقافة وذاكرة الشعراء والأدباء والأكاديميين والخبراء والأساتذة والطلاب والخاصة والعامة وكل من ادّعى علاقة ما بالأدب العربى، أما الشاعر نفسه فكانت له مكانة خاصة، فقد كان يرفع أقوامًا بكلماته – فقط – ويحط من قدر أخرين، فتودد إليه الناس وتجنبوا غضبه.

والتنافس كان على أشده بين الشعراء، وكانت كل قبيلة تفتخر بشعرائها، وتروى قصائدهم فى مناسباتها؛ وتذكر كتب الأدب تنظيمَ العرب لما يشبه المسابقات الشعرية، مثل سوق عكاظ، وتعليق القصائد المتميزة على الكعبة، ولاحقًا إكرام الخلفاء والأمراء

(١) انظر كتاب حضارة العرب لغوستاف لوبون (طبعة مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة مترجم للغة العربية)، ص ٤٦٣.

للشعراء وجزل العطايا لهم، كما احتوى التاريخ الشعرى العربى على السجالات الشعرية، والتى تعتبر مسابقات غير رسمية، وبالرغم من عدم رسميتها إلّا أنّنا ما زلنا نروى سجالات عمرها أكثر من قرن ونصف من الزمان، مثل سجال امرئ القيس الكندى مع علقمة الفحل التميمى، ونقائض جرير والفرزدق.

وقد كان الشاعر أداة مهمة فى الحرب لا تقل أهمية عن السيف والرمح والدرع والخيل، فقد كان صوت القبيلة، ومنظومتها الإعلامية، وقد أدركت القبيلة بالمقابل هذا الدور، فشجعت شعرائها، وكونت لديهم دافعًا مهمًا لاستمرارهم فى الإبداع الشعرى، فعلى سبيل المثال؛ كان الرسول محمد - صلى الله عليه وسلم - يعطى شاعره - حسان بن ثابت الخزرجى - مثل ما يعطى المقاتل، وهذا فقط بسبب دوره الشعرى.

وما سبق يمثل محاولة لتقييم جودة الأبعاد الأربعة من نظرية بورتر على الشعر العربى، ولكنى هنا ما زلت غارقًا فى خواطرى، وأفكر بكلمات مكتوبة، وأسرد ما تمليه علىَّ هذه الأفكار، بما فيها من خلط بين ما هو أدبى وما هو غير أدبى، فالنظرية السابقة إدارية وليست أدبية، وربما جمحت خواطرى بى إلى تلك النشوة التى يستعصى فيها الأسلوب العلمى فى التحليل والنقد، وفصل ما هو أدبى عن غيره، وإنّى أفيق من نشوتى متجاهلًا صلاحية هذه النظرية للشعر من عدمها، ومكتفيًا بتلك الدهشة التى قدمتها لى، والتى أنتجت ذلك السؤال المهم الذى تمحور حوله هذا الكتاب: هل الشعر العربى متميز؟

إنّ هذا الكتاب يمثل ذلك الأسلوب العلمى الذى يَلى هذيان وعشوائية ما بعد الفكرة، وينتقل من التخبط إلى النقاش بأسلوب علمى واضح المعالم، وقد احتوى الكتاب على أربعة أبواب، وكل باب مقسم لعدة فصول تناقش قضايا مختلفة ومترابطة فى علم اجتماع الشعر العربى، وموقعه بين أشعار الأمم الأخرى.

يناقش الباب الأول من الكتاب فكرة تميز الشعر العربى من عدمه، وهو نقاش ينطلق من منظور الصنعة، أو الخصائص العلمية للشعر، بمعنى التقنية المتّبعة فى صناعة الشعر، وهى استخدام الوزن والقافية، استنادًا إلى تعريف الشريف الجرجانى

للشِّعر العربى بأنّه "كلام مقفًى موزون على سبيل القصد" [1]، فلا يتطرق الكتاب للخصائص الفنية أو اللغوية للشعر العربى، مثل؛ التصوير والخيال والأغراض والموضوعات والألفاظ والتراكيب والبلاغة ...الخ.

وقد كان النقاش فى الباب الأول مبنيًا على المقارنة؛ مقارنة عناصر الشعر العربى من وزن وقافية مع أشعار الأمم الأخرى، وهى مناقشة موضوعية تبرز تفوق الشعر العربى على الأشعار الأخرى من حيث التعقيد الجميل لأوزانه وقوافيه، فى حين أن الأشعار الأخرى بسيطة وساذجة، ولم يبلغ المعقد منها - والتعقيد الذى أعنيه هو التعقيد الإيجابى العلمى - مبلغ الشعر العربى.

ويناقش الباب الثانى هذا التفوق، ويحاول البحث عن أسبابه، ويفرض فرضيتين له، الأولى لغوية تنطلق من خصائص اللغة العربية، بمعنى أن يكون تفوق الشعر العربى ناتجًا عن خصائص لغوية ما، والثانية اجتماعية تعزى تطور الشعر لحضارة عربية ما، ويدرس الفرضتين محاولًا ترجيح كفة إحداهما على الأخرى.

أمّا الباب الثالث فيقوم على النتيجة التى توصلنا إليها فى الباب الثانى، وسنمر على أشعار الأمم القديمة وندرسها محاولين إيجاد تأثّر لصنعة الشعر العربى بها، ثمّ ننتقل إلى الداخل العربى، ونستعرض رأى المؤرخين، وندرس النقوش العربية القديمة التى خلص الخبراء أنّها أعمال أدبية، ونقدم فرضية فى نشوء الشعر العربى.

أمّا الباب الرابع فيتتبع المراحل المختلفة للشعر، ويدرس العناصر العلمية بها - الوزن والقافية - ويرصد التغيرات التى حدثت لها، ويناقش الأسباب الحضارية والثقافية لهذه التغيرات، ويتنبأ بمستقبل الشعر العربى اعتمادًا على البيانات السابقة.

هذا الكتاب دراسة فى علم اجتماع الشعر العربى، يتتبع تقنية صناعة الشعر العربى منذ نشأتها، وتأثير الأمم الأخرى عليها، ومراحل تطورها، والحقيقة أن المكتبة العربية فى حاجة ماسة إلى هذا النوع من الدراسات، فهى تكاد تكون خالية منها، فالنظرة العربية للشعر نظرة لغوية بحتة، تدرس العناصر اللغوية للقصيدة، وقلّما نجد دراسة اجتماعية أو أنثروبولوجية للشعر العربى، وهذا ليس عيبًا، ولكنه غير كافٍ، وغير مواكب للعلوم الحديثة، وتنقصه النظرة الشمولية.

---

(١) انظر كتاب معجم التعريفات للشريف الجرجانى (طبعة دار الفضيلة)، ص ١٠٩.

الباب الأول

القصيدة العربية والقصائد الأخرى

عرّف الشريف الجرجاني الشِّعرَ العربي بأنّه: "الشِّعر لغةً: العلم، وفي الاصطلاح: كلام مقفًى موزون على سبيل القصد" [1]، وهنا يكون الجرجاني قد حدد شرطين للكلام العربي حتى يكون شعرًا، وهما أن يكون موزونًا ومقفًى، بالإضافة إلى ذلك فإنّ قائله يجب أن يقصد كون الوزن والقافية شعرًا، وهذا الشرط هو الذى يُخرِج بعض العبارات القرآنية - مثلًا - من باب الشعر.

والوزن شرط أساسى ليس فقط فى الشعر العربى، بل فى شعر أغلب اللغات الحية والبائدة، أمّا القافية فتظهر فى شعر اللغات الحية فقط، فهى أحدث على الشعر من الوزن، وإنّ الأمم وإن اختلفت فى تعريفها للشعر، بل فى الفنّ عمومًا، إلّا أنّنا لا نكاد نُطالع كتابًا أودراسةً أكاديميةً بأى لغة حية إلّا ونجدها مقسومة إلى وزنٍ وقافية.

إنّ شعر اللغات الأخرى موزون، ولكن بطرق تختلف من لغة لأخرى، والعديد من اللغات تشترط القافية أيضًا فى شعرها، وبشكلٍ يختلف غالبًا مع الطريقة العربية التى ألِفناها، ويهدف هذا الباب لاستعراض طرق الوزن والتقفية فى شعر اللغات الأخرى، ومقارنتها بالشعر العربى، وقد قُسِّمَ هذا الباب اعتمادًا على تعريف الجرجانى السابق إلى فصلين، الأول فى الوزن، والثانى فى القافية، وقد أسردنا فصلًا ثالثًا يناقش نظرة غير العرب لمدى تفوّق صنعة الشعر العربى.

---

(١) انظر كتاب معجم التعريفات للشريف الجرجانى (طبعة دار الفضيلة)، ص ١٠٩.

الفصل الأول

الـــوزن

يقوم وزن الشِّعر العربى على علاقة معقدة تربط السواكن والمتحركات من الأحرف داخل الجملة الشِّعرية الواحدة، ممّا يُنتج للجملة لحنًا غنائيًا ما، هذه العلاقة نظّمها الخليل الفراهيدى لاحقًا، وأسس بناءً عليها "علم العَروض"، الذى عنى بدراسة أوزان الشّعر العربى، وتمييز التغييرات الجائزة فيها عن غير الجائزة، ودراسة هذه الأوزان تكشف عن عبقرية فنيّة، وتعكس نضجًا أدبيًا متميزًا، والتميزهو الخصوصية والتفرد، والوصف بالتميز يستوجب المقارنة، فحتى تكون صناعة الوزن فى الشعر العربى متميزة ينبغى مقارنتها بطرق الوزن فى شعر اللغات الأخرى.

الوزن الشعرى فى اللغات الأخرى:

يتم تقطيع الشِّعر فى اللغات الأخرى بأساليب مختلفة عمّا ألفته العربية، ومن الممكن حصر هذه الأساليب بنوعين أساسيين يندرج تحتهما بعض الأنواع الفرعية مع بعض الاختلافات الثانوية التى تحفظ خصوصية كل لغة وتتوائم مع خصائصها الصوتية، والنوعين الأساسيين من التقطيع العروضى يُدعيان بـ "العروض النوعى" و"العروض الكمّى".

يعتمد العروض النوعى على عدد "المقاطع الصوتية"، والمقطع الصوتى هو مجموعة من الأصوات المتتابعة التى تُنطَق معًا، فتشكل وحدة واحدة نستطيع الوقوف بعد نطقها، ويجب أن تحتوى على حرف متحرك، ويقوم عروض بعض اللغات بإحصاء هذه المقاطع فى الجمل الشعرية، مثل اللغة الفرنسية والبولندية، اللتان تتكوّن الجملة الشعرية فيهما من عدد ثابت من المقاطع الصوتية على طول القصيدة أو المقطع الشعرى، ويسمى المقياس بعدد المقاطع الصوتية، مثل المقياس ثمانى المقاطع، أى الذى تحتوى كل جملة شعرية فيه على ثمانية مقاطع.

ومن الممكن تقسيم المقاطع الصوتية إلى "منبورة" و"غير منبورة"، والمقطع المنبور هو المقطع المُشدَّد أو المُفَخَّم الذى يتم التركيز عليه عند النطق، وبعض اللغات تقوم بإحصاء

المقاطع المنبورة فى الجمل الشعرية، وتبنى على ذلك عروضها، مثل اللغة الإسبانية والبرتغالية، والتى تتكون الجملة الشعرية فيها من عدد ثابت من المقاطع الصوتية المنبورة على طول القصيدة أو المقطع الشعرى بغض النظر عن العدد الكلى للمقاطع، فتكون القصيدة مثلًا رباعية المقاطع المنبورة، فى حين تحتوى الجمل الشعرية على عدد متفاوت من المقاطع الصوتية.

فينتج اعتمادًا على هذا التقسيم نوعان من العروض النوعى، أحدهما يُعنى بإحصاء المقاطع الصوتية، والنوع الآخر يُحصى المقاطع الصوتية المنبورة، وهناك نوع ثالث يحصى كليهما، مثل العروض الإنجليزى.

أمّا العروض الكمّى فيعتمد على طول المقاطع الصوتية، وليس عددها مثل العروض النوعى، والمقاطع الصوتية من حيث الطول نوعان؛ طويل وقصير، ومعيار تصنيفها هو الوقت اللازم لنطقها، فالمقطع الطويل يحتاج وقتًا أطول لنطقه، ثمّ تصطف هذه المقاطع بترتيب معين يحكمه المقياس لتكوّن "الخطوة"، فالخطوة هى سلسلة من المقاطع المرتبة بشكل معين من حيث طولها، وتقابل "التفعيلة" فى العروض العربى، والجملة الشعرية هى ترتيب معين لهذه الخطوات، وهذا الترتيب يتْبع "مقياسًا" معيّنًا، فالمقياس هو الوعاء الذى يحوى الخطوات بشروط معينة يفرضها، وغالبًا ما تكون هذه الشروط مرتبطة بالعدد، كأن يحتوى المقياس على عدد ثابت من الخطوات، فالمقياس يقابل "البحر" فى علم العروض العربى، والقصيدة تتْبع مقياسًا واحدًا غالبًا، ومن اللغات التى تستخدم العروض الكمى اللغة اليونانية واللاتينية والسنسكريتية والصينية.

وللمزيد من التوضيح فيما يخص أنواع التقطيع العروضى سَنمرُّ خِفافًا على العروض فى اللّغات الفرنسية والإيطالية والإنجليزية والصينية واليونانية والسريانية.

اللغة الفرنسية:

تنتمى اللغة الفرنسية لعائلة اللغات الهندوأوروبية، وتحديدًا فرع اللغات "اللاتينية" - أو "الرومانسية" - ويقوم نظام الوزن الشعرى فيها على عدّ المقاطع الصوتية دون الالتفات إلى كون المقطع منبورًا أو لا، وهذا ما يختلف مع العديد من اللغات الهندوأوروبية، والتى تراعى هذا الشرط، ولعل سبب الاختلاف أنّ الأصوات الفرنسية لا تحتوى على مقاطع منبورة بشكل كبير ومؤثر.

ظهرت اللغة الفرنسية القديمة بهوية مستقلة عن اللاتينية فى القرن التاسع الميلادى، وشهد القرن الثانى عشر للميلاد نهضة أدبية أثرت على القصيدة الفرنسية، ومنذ ذلك الحين - القرن الثانى عشر- وهى محافظة على الشكل الكلاسيكى لها، وهو أن تتكون القصيدة من عدد من المقاطع الشعرية، وكل مقطع فيه عدّة جُمَل شعرية، والجمل الشعرية فى كل مقطع شعرى يتساوى فيها عدد المقاطع الصوتية، ومن الدارج أن تتساوى كل جمل القصيدة أيضًا فى عدد المقاطع الصوتية، وتُعَدّ القصائد ذات المقاطع الثمانية أو العشرة أو الاثنى عشر - القصيدة التى تحتوى جملها الشعرية على اثنى عشر مقطعًا صوتيًا تُسمى أليكساندرين - هى الأكثر رواجًا.

إنّ الشعر ليس إلّا صورة للواقع الاجتماعى، ودراسة الشعر بمعزل عن المجتمع ليست إلّا محاولة ناقصة لفهمه، فالكثير من المواضيع ومحطات التحول وحتى تغير الصنعة تُعزى إلى عوامل اجتماعية ما، إنّ هذا الشكل الكلاسيكى للقصيدة الفرنسية بقى كما هو حتى حلول القرن التاسع عشر الميلادى.

كان القرن التاسع عشر فترة تغير سياسى واقتصادى، وشهد الكثير من الأحداث المهمة، مثل؛ الثورة الصناعية، وتناوب الجمهوريات والإمبراطوريات، وتَبِعات الثورة الفرنسية، وكل هذا أدى إلى عدم استقرار اجتماعى، وتعالت الأصوات التى طالبت بالمزيد من الحقوق والحريات، وبترسيخ مفاهيم الديمقراطية والتحرر من كل قديم، والفن بصفته انعكاس لوضع المجتمع، فقد تأثر كثيرًا بهذه التغيرات الاجتماعية الهائلة، وتحرّر من شكله المعهود، فظهرت عدة اتجاهات فنية، مثل الرومانسية

والواقعية والطبيعية والرمزية، وهذه الأخيرة - الرمزية - هى التى أسست لحداثة شعرية فى فرنسا، وساعدت فى ظهور "شعر النثر"، و"الشعر الحر"، بالإضافة طبعًا للتواجد المؤثر والقوى للمدرسة الكلاسيكية التى لم تندثر إلى اليوم.

إنّ شعر النثر هو تغيير كامل فى الصنعة الكلاسيكية للشعر، بل هو الاتجاه الآخر تمامًا منها، فإذا كان الشعر الكلاسيكى يُبنى على الوزن والقافية، فإنّ شعر النثر لا يقرّ وزنًا ولا قافية، وإنّما يستند على الشاعرية العالية فى النص وبعض العناصر الفنية، مثل الاستعارة والرمزية والمجاز، ويُعتبر "ألويسو بيغتغا" Aloysius Bertrand رائد هذا الشكل من الشعر فى فرنسا، وما يزال شعر النثر موجودًا حتى الآن، ولكنّه لم يقضِ على الشكل القديم، ولم يطغَ عليه شعبيًا ولا أكاديميًا، وبرز من شعرائه "ماكس جاكوب" Max Jacob، ومن الأمثلة على شعره قصيدة "بيضة" Un œuf [1]، والمكتوبة فى فترة بداية ظهور هذا النوع من الشعر:

Un œuf

Le hasard fit casser un œuf dans le Paradis terrestre.

Adam depuis ce jour essayait de briser les cailloux qui ressemblaient à un œuf.

Ce n'est pas une pomme que tendit Ève à Adam. C'est une clé Cette clé, je l'ai retrouvée: elle était bien rouillée, la pauvre.J'ai vu les trois Parques comme on verrait ses fautes. Elles étaient dans les stalles de mon église: l'une assise à ma place et les autres debout. Elles sont vêtuesde crêpe noir, l'une manie de grands ciseaux de tailleur, une autre des instruments, je crois, de boulanger (?). La troisième lançait en l'air des perles qu'un très grand chien jaune griffon essayait d'attraper au vol. Et moi qui souhaitais la morthier, me voici transi de peur à l'idée des ciseaux et du fil de mes jours.

---

(١) القصيدة فى كتاب بيل لمختارات أدبية من الشعر الفرنسى من القرن العشرين لمارى آن كاوز (طبعة مطابع جامعة بيل باللغة الفرنسية)، ص ٥٢.

ومن الواضح أنّ النص بجمله المتتابعة أشبه بقطع نثرية منه إلى الشعر، وهو لا يحتوى أى وزن ولا قافية.

والشعر الحر ظهر أيضًا فى فرنسا مع نهايات القرن التاسع عشر، وبالرغم من وجود محاولات للخروج عن الشكل التقليدى للقصيدة فى عدة أماكن قبل ذلك، إلّا أنّها لم تكن مؤثرة، والشعر الحر الذى ظهر في فرنسا، والمعروف أكاديميًا ب"Le vers libre" يختلف عن القصيدة الكلاسيكية بأنّه لا يوحّد عدد المقاطع، وغير منتظم القافية، إلّا أنّ شكله أشبه بالقصيدة الكلاسيكية منه إلى قصيدة النثر، فهو جمل متفرقة، وليس سطورًا كاملة ومترابطة فى قطع، ومن الأمثلة عليه قصيدة "المجلة" Journal للشاعر "فغيديغى لوى زوزى" Frédéric-Louis Sauser المعروف ب"بلى سوندغاغ" Blaise Cendrars، والمكتوبة فى مطلع القرن العشرين، وهذا مقطع منها[1]:

Journal

Christ

Voici plus d'un an que je n'ai plus pensé à Vous

Depuis que j'ai écrit mon avant-dernier poème Pâques

Ma vie a bien changé depuis

Mais je suis toujours le même

J'ai même voulu devenir peintre

Voici les tableaux que j'ai faits et qui ce soir pendent aux murs

Ils m'ouvrent d'étranges vues sur moi-même qui me font penser à Vous.

Christ

La vie

Voilà ce que j'ai fouillé

Mes peintures me font mal

Je suis trop passionné

Tout est orangé.

---

(١) القصيدة فى كتاب ييل لمختارات أدبية من الشعر الفرنسى من القرن العشرين لمارى آن كاوز (طبعة مطابع جامعة ييل باللغة الفرنسية)، ص ٢٤.

وفى عام ١٩١٨ ظهر ما يُعرَف بـ"الشعر البَصَرى"، بعد أن نشر "غيوم أبولينيغ" Guillaume Apollinaire ديوانًا اسمه "كاليكغامى: قصائد الحرب والسلم (١٩١٣- ١٩١٦)" Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre ١٩١٣-١٩١٦، رسم فيه القصائد رسمًا، فالشعر البصرى هو ترتيب للعناصر اللغوية للقصيدة (الكلمات) بشكلٍ معين بحيث تطغى فيه العناصر البصرية على اللغوية، وقد استخدم أبولينيغ أشكالًا مثل "برج إيفل" لترتيب الكلمات، والشكل ١,١ يُظهر قصيدته التى تحمل نفس الاسم[1].

ونص القصيدة بدون رسم هو:

Salut monde dont
Je suis la langue
Éloquente que ta
Bouche o Paris
Tire et tirera
Toujours
Aux allemands

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
B O U C H E
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
LEM ANDS

الشكل ١,١ :
قصيدة "برج إيفل"

(١) القصيدة فى كتاب كاليكغام: قصائد الحرب والسلم (١٩١٣- ١٩١٦) لغيوم أبولينيغ (طبعة ميغكوغ دو فغانس باللغة الفرنسية)، ص ٧٥.

ويُلاحَظ أنّ أبولينيغ قد طوّع الكلمات لتناسب الشكل، وليس العكس، فقد استخدم أحيانًا جزءًا من كلمة فى سطر، وباقيها فى السطر التالى، وهو فعلًا إبراز للعناصر البصرية على اللغوية، والنصّ وحده غير مرسوم يعتبر من الشعر الحر.

ومع بدايات القرن العشرين، عاشت أوروبا بأسرها أجواءَ الحرب العالمية الأولى التى كادت أن تبيد القارة بأكملها، فقد اجتاحها الموت، والذين نجوا عانوا من التشريد والجوع والأسى، وعاشوا ما عاشوا من ويلات الحرب، وهذا جعلهم يكفرون بكل منطق، ويرفضون أبسط القواعد والأعراف المألوفة، ونتيجة لذلك ظهرت حركات ترفض كل ما كان شائعًا، وأثّر هذا الرفض على الأفراد والمجتمع وحتى قواعد الفن، وهذا الاتجاه نحو اللامنطق تبلور مشكلًا "السريالية"، التى يزعم أتباعها أنّها نقل مباشر من اللاشعور إلى الشعور، وهذا يعنى ببساطة كتابة أو رسم أو نحت أى شئ يَرِدْ إلى الذهن دون محاولة لمنطَقَتِه أو تنظيمه، وهو ما حصل بالفعل فى الشعر الفرنسى، فقد كتب الشعراء قصائد لا تبدو مترابطة ولا منطقية، وهى لم تفقد وزنها وقافيتها فقط، بل فقدت التركيب الصحيح للكثير من الجمل أيضًا، مثلًا؛ هذه القصيدة السريالية؛ قصيدة "مأخوذ جزئيًا" **Parti pris** للشاعر "لوى أغاغو" **Louis Aragon** (١):

Parti pris

Je danse au milieu des miracles

Mille soleils peints sur le sol

Mille amis Mille yeux ou monocles

m'illuminent de leurs regards

Pleurs du pétrole sur la route

Sang perdu depuis les hangars

Je saute ainsi d'un jour à l'autre

rond polychrome et plus joli

---

(١) القصيدة فى كتاب ييل لمختارات أدبية من الشعر الفرنسى من القرن العشرين لمارى آن كاوز (طبعة مطابع جامعة ييل باللغة الفرنسية)، ص ١١٦.

qu'un paillasson de tir ou l'âtre
quand la flamme est couleur du vent
Vie ô paisible automobile
et le joyeux péril de courir au devant
Je brûlerai du feu des phares

والترجمة العربية للنص كالتالى[1]:

مأخوذ جزئيًا
أرقص وسط المعجزات
ألف شمس رُسِمَت على الأرض
ألف صديق ألف عين أو نظارة ذات عدسة واحدة
ينيرون لى بِنَظَراتِهم
النفط يبكى على الطريق
الدم مفقود منذ حظائر الطائرات
أقفز هكذا من يوم لآخر
جولة متعددة الألوان بالإضافة إلى أنّها رائعة
تلك ممسحة الأرض تطلق النار أو تفجرها
عندما يكون اللهب بلون الريح
يا حياة السيارات المسالمة
والغضب المبهج من الهرولة إلى الأمام
سأحرق المنارات بالنار

وهذا النص فى لغته هو قصيدة من الشعر الحر، فهو ملتزم بشكل القصيدة، وفيه بعض القوافى غير المنتظمة، ولكنّه غير مباشر، ويبدو للقارئ العادى غير مترابط وعصيًّا على الفهم، ويحتاج إلى قارئ متعمق فى التحليل النفسى وليس إلى قارئ عادى أو شاعر أو حتى ناقد.

---

(١) هذه ترجمة المؤلف، وليست ترجمة مختص، وقد وُضِعَت هنا للضرورة.

اللغة الإيطالية:

تنتمى اللغة الإيطالية لنفس الأصل والفرع الذى تنتمى إليه اللغة الفرنسية، فهى سليلة الفرع الرومانسى من عائلة اللغات الهندوأوروبية، وإحدى اللغات التى استقلت عن اللاتينية، والتشابه الكبير بينها وبين الفرنسية وصل إلى صنعة نظم الشعر، فوزن القصيدة الإيطالية يتم بإحصاء عدد المقاطع الصوتية وتوحيد عددها على طول الجمل الشعرية للمقطع الشعرى أو القصيدة، إلّا أنّ الجملة الشعرية الإيطالية تشترط شروطًا إضافية، أبرزها أن يكون المقطع قبل الأخير فى الجملة الشعرية منبورًا، وبعض المقاييس تشترط نبرَ مقاطع صوتية أخرى بالإضافة للمقطع الصوتى قبل الأخير، وأشهر المقاييس الشعرية وأكثرها انتشارًا هو المقياس سداسى المقاطع، وهو الذى يحتوى على ستة مقاطع فى كل جملة شعرية، ويكون المقطعان الخامس والثانى فيه منبورين، كما اشتهر الشعر سباعى المقاطع وثمانى المقاطع وذو الأحد عشر مقطعًا أيضًا.

اللغة الإنجليزية:

ظهرت اللغة الإنجليزية القديمة بهوية مستقلة فى القرن الخامس الميلادى، وهى لغة تنتمى لفرع اللغات ال"جرمانية" من عائلة اللغات الهندوأوروبية، والوزن الشعرى فى القصيدة الإنجليزية نوعى، يعتمد على إحصاء المقاطع الصوتية، ولكنه يضع شروطًا لكل مقطع تتعلق بوجود النبر أو عدمه، ومجموعة المقاطع الصوتية ذات الشروط المعينة تُسمّى "خطوات"، فتترتّب المقاطع الصوتية وتشكل خطوات ثنائية أو ثلاثية، تختلف فيها علاقة المنبور بغير المنبور من حيث الترتيب، وتنتج عن هذا الاختلاف سبعة خطوات، هى:

الخطوة العمبقية (Iambic): وهى ثنائية المقاطع الصوتية بالترتيب التالى "مقطع غير منبور، مقطع منبور".

الخطوة التروبشية (Trochaic): وهى ثنائية المقاطع الصوتية بالترتيب التالى "مقطع منبور، مقطع غير منبور".

الخطوة السبوندية (Spondaic): وهى ثنائية المقاطع الصوتية بالترتيب التالى "مقطع منبور، مقطع منبور".

الخطوة ذات المقطعين القصيرين (Pyrrhic): وهى ثلاثية المقاطع الصوتية بالترتيب التالى "مقطع غير منبور، مقطع غير منبور".

الخطوة الأنبسطية (Anapestic): وهى ثلاثية المقاطع الصوتية بالترتيب التالى "مقطع غير منبور، مقطع غير منبور، مقطع منبور".

الخطوة الدكتيلية (Dactyl): وهى ثلاثية المقاطع الصوتية بالترتيب التالى "مقطع منبور، مقطع غير منبور، مقطع غير منبور".

الخطوة الأمفيبراتشية (Amphibrach): وهى ثلاثية المقاطع الصوتية بالترتيب التالى "مقطع غير منبور، مقطع منبور، مقطع غير منبور".

وتتكون الجملة الشعرية الإنجليزية من عدد من هذه الخطوات، وهذا يعتمد على المقياس المستخدَم، والذى تأتى تسميته بعدد الخطوات ونوعها، فمثلًا يُدعى المقطع التالى دكتيل ثلاثى:

منبور، غير منبور، غير منبور□ منبور، غير منبور، غير منبور□ منبور، غير منبور، غير منبور

منبور، غير منبور، غير منبور□ منبور، غير منبور، غير منبور□ منبور، غير منبور، غير منبور

منبور، غير منبور، غير منبور□ منبور، غير منبور، غير منبور□ منبور، غير منبور، غير منبور

ويدعى المقطع التالىترويشى ثنائى:

منبور، غير منبور□ منبور، غير منبور

منبور، غير منبور□ منبور، غير منبور

منبور، غير منبور□ منبور، غير منبور

وقد حافظت القصيدة الإنجليزية على شكلها الكلاسيكى لقرون طويلة، إلى أن تأثرت بالموجة شبه العالمية من التغيرات الفكرية المرتبطة بالحريات والحقوق فى مطلع القرن العشرين، وانتقلت إليها الأشكال الجديدة من القصائد، مثل؛ الشعر الحر وشعر النثر والقصيدة البصرية، ووَصَلَ الفكر السريالى إليها أيضًا.

وكانت قصيدة النثر الإنجليزية كنظيرتها الفرنسية فضفاضة قواعد الصنعة، وخيارًا مناسبًا لطالبى الحرية؛ الحرية من كل القيود، حتى قيود الفن، فهى لا تشترط أى وزن

أو قافية، ولا تقيد الشاعر تحت أى مسمى، وهو الشعور الذى احتاجه الإنسان فى القرن العشرين، فوجده فيها، وقد لاقى هذا الاتجاه معارضةً من الكثير من الشعراء والنقاد، مثل «إليوت» Eliot، إلّا أنه استمر وبقى إلى اليوم، ولكنه لم ينهِ الاتجاه القديم، بل لم يجارِه فى التأثير، ومن الأمثلة الحديثة على قصيدة نثر أمريكية قصيدة "الموت، الانتقام، والدافع المربح" Death, Revenge and the Profit Motive، للشاعر "توم كلارك" Tom Clark عام ١٩٨١ (١):

Death, Revenge and the Profit

Death is good, revenge is a waste of time, and who ever thought up the profit motive didn't understand either of those things, John said, tipping his head back to pour another drink into it. He was paying twelve hundred dollars a month to keep Mary in a glass and redwood shack with a hot tub in the hippest canyon in town, he said. And now she wouldn't even talk to him, and – he said – he was dying. "But only to get even!"

وواضح من شكل القصيدة دون الحاجة لشرحها أو ترجمتها أو التعليق عليها أنّها قطع منثورة وليست جمل شعرية تقليدية، وأنّها غير موزونة، وغير ملتزمة بأى نمط معروف من أنماط القافية.

وانتشر الشعر الحر فى القصيدة الإنجليزية فى مطلع القرن العشرين، والشعر الإنجليزى الحر ليس حرًا تمامًا كما يعتقد الكثيرون، بل هو مقيد بأوزان وقوافٍ، ولكنه حر من ترتيبها وتنظيمها، وجمله الشعرية تشبه الشعر الكلاسيكى من ناحية الشكل، فهى ليست سطور كاملة مترابطة مثل قصيدة النثر، وهذا مثال أمريكى على قصيدة من الشعر الحر، وهو مقطع من قصيدة "أصبح قريبًا" Soonest Mend-ed، للشاعر الأمريكى "جون أشبيرى" John Ashbery، والمكتوبة عام ١٩٧٠،

(١) القصيدة فى كتاب قصائد نثر أمريكية عظيمة: من بو إلى الآن لديفيد ليمان (طبعة سكريبنر بويترى باللغة الإنجليزية)، ص ١٤٠.

وهذا جزء من المقطع الأول منها[1]:

Soonest Mended
Barely tolerated, living on the margin
In our technological society, we were always having to be rescued
On the brink of destruction, like heroines in Orlando Furioso
Before it was time to start all over again.
There would be thunder in the bushes, a rustling of coils,
And Angelica, in the Ingres painting, was considering
The colorful but small monster near her toe, as though wondering whether forgetting
The whole thing might not, in the end, be the only solution.
And then there always came a time when
Happy Hooligan in his rusted green automobile
Came plowing down the course, just to make sure everything was O.K.,
Only by that time we were in another chapter and confused
About how to receive this latest piece of information.

وكذلك نشط شعراء المملكة المتحدة فى مجال الشعر الحر، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "قيِّم" للشاعرة الإنجليزية "ستيفى سميث" Stevie Smith، وهذا المقطع الأول منها[2]:

Valuable
All these illegitimate babies...
Oh girls, girls,
Silly little cheap things,

(١) القصيدة فى كتاب أوكسفورد للشعر الأمريكى لديفيد ليمان (طبعة مطابع جامعة أوكسفورد باللغة الإنجليزية)، ص ٨١٠.

(٢) القصيدة فى كتاب أوكسفورد لشعر القرن العشرين الإنجليزى لفيليب لاركين (طبعة كلاريندون باللغة الإنجليزية)، ص ٣٤٥.

Why do you not put some value on yourselves,
Learn to say, No?
Did nobody teach you?
Nobody teaches anybody to say No nowadays,
People should teach people to say No.

يستخدم الأكاديميون المصطلح الإنجليزى "free verse" للإشارة إلى الشعر الحر، وعلى الرغم أنّه الترجمة الحرفية لنظيره الفرنسى vers libre، إلّا أنّه يختلف عنه، وبمعنى أدقّ فإنّ الشعر الحر الإنجليزى يختلف عن نظيره الفرنسى، ويعود هذا الاختلاف إلى طبيعة الصنعة نفسها، فالشعر الإنجليزى الكلاسيكى كما ذكرنا يرتب المقاطع الصوتية المنبورة وغير المنبورة على شكل خطوات، والتى تشكل الجملة الشعرية، والشعر الحر يلتزم بشروط الخطوات، ولكن ليس بعددها، فتأتى جمله الشعرية بأعداد متفاوتة من الخطوات نفسها على طول المقطع الشعرى، بينما لا يقدر الشعر الفرنسى على ذلك، فليس لمقاطعه الصوتية خصائص معينة، فجمله الشعرية تحصى المقاطع الصوتية فقط، ولا بد لأى جملة شعرية أن تحتوى على عدد ما من المقاطع، فليس هناك أمام الجمل الشعرية الفرنسية من خيارات إلّا أن تتشابه تمامًا، أو تختلف تمامًا.

وأثّر الفكر السريالى الذى ظهر بعد الحرب العالمية الأولى على القصيدة الإنجليزية، واستمر إلى هذا اليوم، وإن كان استمراره خجولاً، ومن الأمثلة على قصيدة سريالية حديثة؛ قصيدة "القاعدة واستثناؤها" The rule and its exception للشاعر الأمريكى "راسيل إدسون" Russell Edson، والمكتوبة عام[1] ٢٠٠١:

The rule and its exception

The big toe located on each of the two feet of man {Homo sapiens, "man, the wise"} has as its main functions the growing ofa toenail and the production of pain when stepped on ...

(١) القصيدة فى كتاب أوكسفورد للشعر الأمريكى لديفيد ليمان (طبعة مطابع جامعة أوكسفورد باللغة الإنجليزية)، ص ٩١٤.

Death is the exception to this rule.

Goodbye, my friends . . .

والقصيدة من شعر النثر كما هو واضح من ترتيب وتنسيق الجُمَل الشعرية فيها، والترجمة العربية لها كالتالى[1]:

القاعدة واستثناؤها:

يقع الإصبع الكبير فى كلتا قدمى الرجل (هومو سابينس[2] "الرجل الحكيم") ووظائفه الأساسية هى أن يكبر فيه الظفر وأن يُنتج ألمًا عندما يدوس على ...

الموت هو استثناء هذه القاعدة.

وداعًا، أصدقائى ...

والنص فيما يبدو لقارئ عادى غير مترابط، شأنه شأن الفن السريالى عامةً، فهو أشبه بلعبة تركيب، يجمع القارئ عناصرها، ويحاول الخروجِ منها برابط ما، ثمّ فكرة ما، وهو ما يبقى غالبًا فى ذهن الفنان، ما لم يُخرجه صراحةً بكلمات مفهومة وجمل مترابطة فى مناسبة أخرى؛ مثل حوار صحفى.

اللغة الصينية:

تنتمى اللغة الصينية لعائلة اللغات الصينية - التبتية، وقد بدأت الكتابة باللغة الصينية منذ عهدٍ موغلٍ فى القِدَم، فقد تم اكتشاف أكثر من ١٥٠ ألف قطعة من الأصداف والعظام مكتوبٌ عليها بحروف صينية تعود إلى أسرة شانغ التى حكمت بين ١٦٠٠-١٠٤٦ قبل الميلاد[3]، والأحرف الصينية عبارة عن رسوم ورموز، كل رسم أو رمز فيه مقطع صوتى واحد فقط.

والشعر الصينى المعروف قديم قِدَم اللغة، ودراسته تظهر تطورًا فى النظام المتبع فى وزن الجملة الشعرية عبر التاريخ الطويل للصين والذى يزيد على أربعة آلاف عام، لقد بدأ الشعر الصينى بإحصاء المقاطع الصوتية - التى هى نفسها الرموز، لأن الرمز

---

(١) هذه ترجمة المؤلف، وليست ترجمة مختص، وقد وُضِعَت هنا للضرورة.

(٢) هومو سابينس Homo sapiens هو النوع الوحيد من البشر الموجودين حاليًا، بحسب العلوم البيولوجية، والمصطلح مشتق من اللاتينية ومعناه "الرجل الحكيم".

(٣) انظر كتاب تاريخ الصين لتسآو دا وى وسون يان جينغ (طبعة دار النشر الصينية عبر القارات).

يحتوى على مقطع واحد فقط - فكانت القصيدة تحتوى على عدد ثابت من المقاطع فى كل جملة شعرية، ولم تكن الجملة الشعرية ملتزمة بشكل احترافى بنفس العدد من المقاطع، بل كانت تزيد أو تنقص فى أحيان كثيرة، وتُعد قصيدة "جنة شاو" 召旻 من الأمثلة على هذا النوع من القصائد، وهى موجودة فى "كتاب الشعر الصينى" 詩經، والذى يعود للفترة ما بين القرن الثانى عشر إلى القرن السابع قبل الميلاد، وقد تكونت الجمل الثلاث الأولى من سبعة عشر مقطعًا صوتيًا، والجملة الرابعة من ستة عشر مقطعًا صوتيًا، والجملة الخامسة من اثنين وعشرين مقطعًا صوتيًا، والجملة السادسة من ثمانية وعشرين مقطعًا صوتيًا، والجملة السابعة من ثلاثة وثلاثين مقطعًا صوتيًا، وتاليًا نص القصيدة[1]:

召旻

旻天疾威、天篤降喪。瘨我饑饉、民卒流亡。我
居圉卒荒。

天降罪罟、蟊賊內訌、昏椓靡共、潰潰回遹、實
靖夷我邦。

皐皐訿訿、曾不知其玷。兢兢業業、孔填不寧、
我位孔貶。

如彼歲旱、草不潰茂。如彼棲苴。我相此邦、無
不潰止。

維昔之富、不如時、維今之疚、不如茲。彼疏斯
粺、胡不自替、職兄斯引。

池之竭矣、不云自頻。泉之竭矣、不云自中。溥
斯害矣、職兄斯弘、不烖我躬。

昔先王受命、有如召公、日辟國百里。今也日蹙
國百里。於乎哀哉、維今之人、不尚有舊。

(١) القصيدة فى كتاب القصائد: النصوص الصينية، النسخ والترجمات لبيرنهارد كالغرن (نشرة متحف آثار الشرق الأقصى باللغتين الصينية والإنجليزية)، ص ٢٣٨.

ثم بدأ الشعراء يبذلون عناية أكبر بتوحيد عدد المقاطع الصوتية فى الجمل الشعرية، فظهرت القصائد خماسية المقاطع والقصائد سباعية المقاطع، والتزمت القصيدة كلها بها، ولكن بقيت القافية غير أساسية، فكانت هذه القصائد الموزونة غير ملتزمة بقافية واحدة فى كل جملها الشعرية، ومن الأمثلة على القصيدة خماسية المقاطع قصيدة "الشرب وحيدًا تحت القمر" 月下獨酌 للشاعر الصينى "لى باى" 李白 فى القرن الثامن قبل الميلاد، وهى قصيدة تحوى أربع عشرة جملة شعرية، فى كل جملة خمسة مقاطع، ولهذه القصيدة قافيتان، الأولى فى نهاية الجمل الثانية والرابعة والسادسة والثامنة، أما القافية الثانية ففى نهاية الجمل العاشرة والثانية عشرة والرابعة عشرة، أمّا الحروف فى نهاية الجمل الخامسة والحادية عشرة فلا تنتمى لأى من المجموعات الصوتية للقافيتين الأولى أوالثانية، ومن الجدير بالذكر أنّ القافية لم تكن شرطًا أساسيًا لقرض الشعر باللغة الصينية طوال فترة تطوره، فقد اكتفى الشعراء بحرف من نفس المجموعة اللفظية، وليس ذلك على طول القصيدة، وتاليًا نص القصيدة[1]:

月下獨酌
花間一壺酒
獨酌無相親
舉杯邀明月
對影成三人
月既不解飲
影徒隨我身
暫伴月將影
行樂須及春
我歌月徘徊
我舞影零亂

(١) القصيدة فى كتاب فن الشعر الصينى لجيمس ليو (طبعة مطابع جامعة شيكاغو باللغة الإنجليزية)، ص ٢٤.

醒時同交歡
醉後各分散
永結無情游

وحصلت مجموعة من التغييرات الجذرية فى القصيدة الصينية فى القرن السابع الميلادى، فتغيّر نظام العروض فيها من النوعى إلى الكمى، فبدلًا من أن تحصى المقاطع فقط، نظمّت المقاطع الطويلة والقصيرة داخل الجمل الشعرية بترتيب معين، كما أصبحت القصيدة تحتوى على عدد ثابت من الجمل الشعرية وهو ثمان جمل، احتوت كل جملة منها على عدد ثابت من المقاطع الصوتية، وعادةً ما يكون خمسة أو سبعة، فنتج عن ذلك أربعة أشكال للقصيدة؛ اثنين خماسيى المقاطع، واثنين سباعيى المقاطع، وهذا مثال على أحد الشكلين الخماسيين:

طويل، طويل　　طويل، قصير، قصير قصير،
أو: طويل، طويل　　قصير، طويل مقفى
قصير، قصير　　قصير، طويل، طويل مقفى
قصير، قصير　　طويل، طويل، قصير
طويل، طويل　　قصير، قصير، طويل مقفى
طويل، طويل　　طويل، قصير، قصير
قصير، قصير　　قصير، طويل، طويل مقفى
قصير، قصير　　طويل، طويل، قصير
طويل، طويل　　قصير، قصير، طويل مقفى

وتفرض طبيعة اللغة الصينية أن يُنطق المقطع الطويل بنغمة ثابتة، وأن يُنطق القصير بنغمة متغيرة؛ إما إلى ارتفاع أو انخفاض أو وقوف مفاجئ.

ثمّ جاء شعراء من أمثال "شو جى مو" 徐志摩 مطلع القرن العشرين وأدخلو نمط الشعر الحر إلى الصينية، وكما هو معلوم فإنّ الشعر الحر يخلو من نمط محدد للوزن والقافية.

اللغة اليونانية:

اللغة اليونانية لغة هندوأوروبية، من مجموعة اللغات "الهيلينية"، وهى أقدم لغة هندوأوروبية حية، إذ يزيد عمرها عن ٣٠٠٠ عام، وهى لغة الحضارة اليونانية - الإغريقية - صاحبة التأثير المهم فى أوروبا والعالم، والشعر اليونانى هو نتاج هذه الحضارة التى قادت العالم علميًا وفنيًا فى القرون الأولى للميلاد.

والشعر اليونانى يعتمد على نظام الوزن الكمى - وهو النظام الذى يُبنى على ترتيب المقاطع الصوتية من حيث طولها ثم تنظيمها مشكلةً الخطوات - والخطوة فى الشعر اليونانى تكون إمّا (مقطع صوتى طويل، مقطع صوتى طويل)، أو (مقطع صوتى طويل، مقطع صوتى قصير، مقطع صوتى قصير)، وتتبع تسمية المقياس عددَ الخطوات، فالشعر سداسى الخطوات - مثلًا - يمكن أن تكون الجملة الشعرية الواحدة فيه كالتالى:

طويل، طويل□ طويل، طويل□ طويل، قصير، قصير

طويل، طويل□ طويل، قصير، قصير□ طويل، طويل

ومن الممكن استبدال المقطع الطويل فى معظم الحالات بمقطعين قصيرين، فتصبح الجملة الشعرية السداسية مثلًا:

طويل، قصير، قصير □طويل، قصير، قصير□ طويل، قصير، قصير

طويل قصير، قصير□ طويل، قصير، قصير□ طويل، طويل

وقد اشتهر أيضًا المقياس الخماسى، وفيه تترتب المقاطع فى كل جملة شعرية كالتالى:

طويل، قصير، قصير□ طويل، طويل□ طويل

طويل، طويل□ طويل، قصير، قصير□ طويل

وبعض الشروط مرنة، إذ يُعتبَر تحديد طول المقطع الصوتى مثلًا أمرًا إشكاليًا، فقد يكون نفس المقطع طويلًا فى مواضع، وقصيرًا فى أخرى، والمقطع الأخير يجب أن يكون طويلًا، فحتى لو كان قصيرًا بطبيعته إلّا أنّه يُحسب مقطع طويل.

اللغة السريانية:

والسريانية لغة سامية، من عائلة اللغات الأفروآسيوية، ويُجمِع الأكاديميين أنّها الابنة المباشرة للآرامية، وهى قريبة إلى العربية قربَ العبرية منها، ويرى الرافعى أنّهنّ ثلاث أخوات، لا تنسب نشأة إحداهن إلى الأخرى، بل هنّ من أصل واحد، وهى اللغة الأكادية، وذلك لشمول تصريفاتها على تصريفات اللغات الثلاثة[1]، ويتحدث السريانية حاليًا أقليات فى العراق وسوريا ولبنان وفلسطين وتركيا وإيران والهند، وهى لغة مقدسة عند بعض طوائف المسيحيين، وتُقسَم حاليًا إلى شرقية وغربية، وذلك بحسب موقعها من نهر الفرات، فالسريانية الشرقية نسبة إلى شرق نهر الفرات، والغربية إلى غربه، وهى مكونة من خمسة وعشرين حرفًا، وفيها حركات تشكيل مثل العربية، وهى الحركات التى تقوم عليها مقاييس الشعر السريانية، وهى خمس فى السريانية الغربية، وسبع فى السريانية الشرقية.

ويقوم الوزن الشعرى السريانى على الحركات والدعائم، والحركات هى التى تدخل على الحرف الساكن فتعطيه صوتًا متحركًا سريعًا، كما نألفها فى العربية، وشرط الوزن أن تحتوى كل جمل القصيدة على نفس العدد من الحركات، بغض النظر عن ترتيبها، وعن عدد السواكن التى تتخللها، أمّا الدعائم فهى الأشطر المكوّنة لأجزاء الجملة الشعرية، فنجد أن الجملة السريانية فيها عدد متفاوت من الأشطر يختلف باختلاف الوزن، وهذا ما لم نعتد عليه فى اللغة العربية، فبيت الشعر العربى يقوم على داعمين وهما شطرى البيت؛ الصدر والعجز.

وقد عرف السريانيون قديمًا عشرة أوزان؛ "المزدوج"، و"المُدَرَّج"، و"المتوسّط"، و"المتساوى"، و"المتناهى"، و"المتقارب"، و"البسيط"، و"المتفاوت"، و"الطويل"، و"السريع"، فالجملة الشعرية من وزن المزدوج مثلًا تحتوى على أربع عشرة حركة مقسومة بالتساوى على شطرين، والجملة الشعرية من وزن الطويل تتألف من إثنى عشر حرفًا متحركًا، وفيه شطر واحد فقط، ووزن المتساوى يحوى ست عشرة حركة موزعة على أربعة أشطر، وتجيز الضرورة الشعرية فى الكثير من الأحيان تحريك الساكن وتسكين المتحرك.

---

(١) انظر تاريخ آداب العرب للرافعي/ ج١ (طبعة مكتبة الإيمان)، ص ٦٧.

الوزن الشعرى العربى:

ومن خلال تحليل النوعين المذكورين من أنظمة الوزن - النوعى والكمى - والمقارنة بالوزن العربى، فإنّه من الممكن استنتاج فرق مهم جدًا بينهم فيما يخص الوحدة التى يتعامل معها التقطيع، فعروض اللغات الأخرى يتعامل مع المقاطع الصوتية فى الكلمات، بغض النظر عن عدد الأحرف فى كل مقطع، فمن الممكن أن يحتوى المقطع الصوتى الإنجليزى مثلًا على عدد من الأحرف يتراوح بين حرف واحد إلى ثمانية أحرف، أما النظام العربى فيتعامل مع كل حرف على حدة، ويضع له شرطًا يخص تحريكه أو تسكينه، وينظّم الأحرف فى مقاطع، تُسمى الثنائية منها بـ "الأسباب"، والثلاثية بـ "الأوتاد"، ثمّ تنتظم الأسباب والأوتاد لتشكّل عشر مجموعات من المقاطع تُسمّى "التفعيلات"، مجموعتين منها خماسيتين تحتويان على سبب واحد ووتد واحد، وهما "فَاْعِلُنْ"، و"فَعُوْلُنْ"، وثمان مجموعات سباعية تحتوى على سببين اثنين ووتد واحد، وهى "فَاْعِلاْتُنْ" و"مُتَفَاْعِلُنْ" و"مُسْتَفْعِلُنْ" و"مُفَاْعَلَتُنْ" و"مَفَاْعِيْلُنْ" و"مَفْعُوْلاْتُ" و"فَاْعِ لاْتُنْ" و"مُسْتَفْعِ لُنْ"، ثمّ تجتمع التفعيلات وتنتظم بترتيب معين، هذا الترتيب يُسمى "البحر"، مثلًا "مفاعلتن مفاعلتن فعولن" تشكل تفعيلات بحر "الوافر"، ومنه قول قطرى بن الفجاءة[1]:

فَإِنَّكِ لَو سَأَلتِ بَقاءَ يَومٍ	عَلى الأَجَلِ الَّذى لَكِ لَم تُطاعي
فَإِنْنَكِلَوْ/ سَأَلْتِبَقَاْ/ ءَيَوْمِنْ	عَلَلْأَجَلِلْ/ لَذِيْلَكِلَمْ/ تُطَاْعِيْ
مُفَاْعَلَتُنْ/ مُفَاْعَلَتُنْ/ فَعُوْلُنْ	مُفَاْعَلَتُنْ/ مُفَاْعَلَتُنْ/ فَعُوْلُنْ

ويجب أن تُنظم كل أبيات القصيدة الواحدة على نفس البحر، والبحور الشعرية العربية ستة عشر بحرًا، وهى "الطويل" و"الكامل" و"الوافر" و"البسيط" و"الهزج" و"الرجز" و"الرمل" و"المقتضب" و"المتدارك" و"المضارع" و"السريع" و"المتقارب" و"المنسرح" و"الخفيف" و"المديد" و"المجتث".

---

(١) الأبيات فى ديوان الحماسة لأبى تمام (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٢٠.

ومن الممكن أن تحدث تغييرات فى الشكل الأساسى للبحر، وذلك مثل الحذف أو الإضافة أو تسكين الحرف المتحرك، ومنها ما هو جائز وملزم، ومنها ما هو جائز وغير ملزم، ومنها ما هو غير جائز أبدًا، وهذا منظم فى فرع خاص من العروض يدعى "الزحافات والعِلَل"، وبشكل يضمن عدم الإخلال بالوزن الشعرى، وكونه استثناء عن القاعدة الرئيسية لا يعنى أنّه خلل أو نقص، فهو ليس ضربًا من العشوائية، بل إنّ له قوانينه المعقدة.

مثلًا يجوز حذف الحرف الثانى من السبب، وهو زحاف غير ملزِم لكل الأبيات إذا حصل، ومن ذلك قول لبيد العامرى[1] من بحر الطويل الذى يُنظَم على (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن):

وَما المَرءُ إلّا كَالشِّهاب وَضَوئِهِ   يَحورُ رَمادًا بَعدَ إذ هُوَ ساطِعُ
وَمَلْمَرْ/ ءُإِلْلَاْكَشْ/ شِهَاْبِ/ وَضَوْئِهِيْ   يَحُوْرُ/ رَمَاْدَنْبَعْ/ دَإِذْهُ/ وَسَاْطِعُوْ
فَعُوْلُنْ/ مَفَاْعِيْلُنْ/ فَعُوْلُ/ مَفَاْعِلُنْ   فَعُوْلُ/ مَفَاْعِيْلُنْ/ فَعُوْلُ/ مَفَاْعِلُنْ
وَما البِرُّ إلّا مُضمَراتٌ مِنَ التُّقى   وَما المالُ إلّا مُعمَراتٌ وَدائِعُ
وَمَلْبِرْ/ رُإِلْلَاْمُضْ/ مَرَاْتُنْ/ مِنَتْتُقَىْ   وَمَلْمَاْ/ لُإِلْلَاْمُعْ/ مَرَاْتُنْ/ وَدَاْئِعُوْ
فَعُوْلُنْ/ مَفَاْعِيْلُنْ/ فَعُوْلُنْ/ مَفَاْعِلُنْ   فَعُوْلُنْ/ مَفَاْعِيْلُنْ/ فَعُوْلُنْ/ مَفَاْعِلُنْ

ويجوز تسكين المتحرك الثانى فى السبب الثقيل ليصبح خفيفًا، وهو زحاف غير ملزم، مثل أن تصبح "متَفاعلن" "مسْتفعلن"، ومن ذلك قول لبيد العامرى[2] من بحر الكامل الذى يُنظَم على (متفاعلن متفاعلن متفاعلن):

(١) الأبيات فى ديوان لبيد بن ربيعة (طبعة دار المعرفة)، ص ٥٦.
(٢) الأبيات فى ديوان لبيد بن ربيعة (طبعة دار المعرفة)، ص ٩٩.

دِمَنٌ تَلاعَبَتِ الرِياحُ بِرَسمِها حَتّى تَنَكَّرَ نُؤيُها المَهدومُ

دِمَنُنْتَلَا/ عَبَتِرْرِيَا/ حُبِرَسْمِهَا حَتْتَاتَنَكْ/ كَرَنُنْيُهَل/ مَهْدُوْمُوْ

مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِل

أَضحَت مُعَطَّلَةً وَأَصبَحَ أَهلُها ظَعَنوا وَلَكِنَّ الفُؤادَ سَقيمُ

أَضْحَتْمُعَطْ/ طَلَتَنْوَأَصْ/ بَحَأَهْلُهَا ظَعَنُوْوَلَا/ كِنْنَلْفُئَا/ دَسَقِيْمُوْ

مُتْفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِل

كما يجوز حذف الحرف الثالث من الوتد الأخير فى الصدر أو العجز، وتسكين ما قبله، وهى علّة ملزمة، إذا وقعت تُلزم كل أبيات القصيدة، كأن تُصبح "متفاعلُن" "متفاعلْ"، أو "فاعلُن" "فاعلْ" والقصيدة السابقة مثال عليها، فالعجز فيها جاء على "متَفاعلْ" المُلزِمة، أو "متْفاعلْ" التى تعتبر زحافًا جائزًا لها.

أما تحريك أى ساكن فهو غير جائز أبدًا، ويُعتبر وجوده فى أى مكان فى بيت الشعر إخلالًا بالوزن.

ولو نظرنا إلى الطرق المتبعة فى الوزن الشعرى بين الأمم لوجدناها متباينة ومختلفة، وسنحاول هنا تصنيفها وإيجاد مكان لكل نوع بالمقارنة مع الأنواع الأخرى، ومعيار التصنيف سيكون الدقة، بمعنى أنّ الأكثر دقة فى شروطه سيكون الأعلى صنعةً.

والدقة الفنية سببها التقدم العلمى والتنافس بين الشعراء، والتقدم العلمى من شأنه أن يرفع من جودة الفنون، والشعر أحدها، على الرغم من أنّ التقدم العلمى يخلق الشكل الأبسط والأسهل للأشياء، ولكن هذا لا ينطبق على الفنون إجمالًا، بل العكس هو ما يحصل، فالتقدم العلمى يصل بالشروط إلى دقة أكبر يتلقاها المستقبل العادى بشكل أكثر بساطةً وجمالًا حتى وإن لم يستطع فهم الآلية التى أوصلتها لهذه الدقة، مثلًا؛ عندما يصنع النحات تمثالًا بدون تلك المحددات العلمية الكثيرة التى تعطيه نسب الأبعاد بين العناصر بدقة، فسيظهر تمثال عشوائى بدائى الصنعة، وسيتلقاه المشاهد كذلك أيضًا

دون معرفة الأسباب التى أوصلته لهذا الشكل، والعكس صحيح تمامًا، فالتزام النحات بتلك الشروط العلمية الدقيقة سينتج تحفة فنية يعرف كل من يراها أنّها متقدمة الصنعة، حتى وإن لم يعرف بدقة أسباب هذا التقدم.

إنّ صنعة الشعر تبدأ بسيطة بشروطها، حتى يظهر شاعر مجيد فيضفى عليه شروطًا أكثر دقة، ثمّ يتنافس الشعراء فيما بينهم، وكلٌ يأتى بجديده، ويرفع من شروط تلك المنافسة، ويرفع من شروط الشعر، فالتنافس مهم للتقدم، والتنافس ليس مقيدًا بزمان، فقد يأتى شاعر معاصر ويعارض قصيدة قديمة، ومن ذلك قصيدة أحمد شوقى، والتى يقول فى مطلعها[1]:

رِيمٌ عَلى القاعِ بَينَ البانِ وَالعَلَمِ   أَحَلَّ سَفكَ دَمى فى الأَشهُرِ الحُرُمِ

وهى القصيدة المكتوبة فى القرن العشرين معارضةً مع قصيدة محمد بن سعيد البوصيرى، المكتوبة فى القرن الثالث عشر، والتى مطلعها[2]:

أمِنْ تَذَكُّرِ جِيرانٍ بِذِى سَلَمِ   مَزَجْتَ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

والأمثلة على ذلك كثيرة:

إنّ أبسط أنواع الشعر هو ذلك الذى يحصى المقاطع الصوتية دون قيدٍ أو شرط، فأن نقول مثلًا: مقطع ١، مقطع ٢، مقطع ٣، هو أكثر سهولة من أن نُلزِم المقطع بشرط ما، فنقول: منبور، غير منبور، منبور، والطريقة الثانية تشمل الأولى، فالمنبور وغير المنبور مقاطع بالضرورة.

والدرجة الأكثر دقةً من إحصاء المقاطع هى الاشتراط على بعض المقاطع، مثل إحصاء المقاطع المنبورة فقط، وهذا الاشتراط لا يلزم المقاطع غير المنبورة بعدد معين، ولا موقع معين، بل يوحد عدد المقاطع المنبورة فى كل جملة شعرية بغض النظر عن المقاطع الأخرى،

(١) الأبيات فى الشوقيات/ ج١ (طبعة دار العودة)، ص ١٩٠.

(٢) الأبيات فى كتاب النفحات اللطيفة على البردة الشريفة لعلى جرادى (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٢١.

وفى هذه الدرجة هناك عدة لغات بدرجات مختلفة، فمثلا العروض الإيطالى يشترط النبرة على المقطع قبل الأخير كما ذكرنا، وهو بذلك أصعب من الذى لا يشترط أبدًا.

بل والأكثر دقة من ذلك هو فرض شروط معينة على كل المقاطع الصوتية، وتحت هذه الفئة يندرج العروض الكمى الذى يشترط على كل المقاطع طول معين، وقد تتوفر هذه الدرجة من التعقيد فى العروض النوعى أيضًا، فنظام الوزن الإنجليزى مثلًا يشترط على كل المقاطع أن تكون إما منبورة أو غير منبورة.

وهذه الدرجة برغم تطورها وتعقيدها، إلّا إنّها لا ترتقى لما وصل إليه الوزن العربى من دقة، فالعروض العربى لا يتعامل مع المقاطع الصوتية[1]، بل يتعامل مع وحدة أدق من المقطع؛ يتعامل مع الحرف، ويشترط على الحرف شروطًا تخص التحريك والتسكين.

أمّا الوزن السريانى فلا ينظم الحركة والسكون على كل حرف كما يفعل العربى، بل ينظم عدد الحركات بشكل عام، فالوزن العربى أعقد وأدق، فبحر الطويل مثلًا، والذى يُنظَم على (فَعُوْلُنْ/ مَفَاْعِيْلُنْ/ فَعُوْلُنْ/ مَفَاْعِلُنْ) يتضمن أربعة عشر حرفًا متحركًا، ولكنها مرتبة كالتالى (متحرك/ متحرك/ ساكن/ متحرك/ ساكن/ متحرك/ متحرك/ ساكن/ متحرك/ ساكن/ متحرك/ ساكن/ ساكن/ متحرك/ متحرك/ ساكن/ متحرك/ ساكن/ متحرك/ متحرك/ متحرك/ ساكن/ متحرك/ متحرك/ ساكن)، وهذا إذا أتى بشكله التام، أمّا الوزن المزدوج السريانى، والذى يتألف من أربعة عشر حرفًا متحركًا أيضًا، فله احتمالات كثيرة، أحدها أن يأتى بشكل بحر الطويل العربى.

تأثير نظام الوزن العربى فى لغات أخرى:

ولم يكن نظام الوزن فى الشعر العربى متميزًا فقط، بل كان مؤثرًا أيضًا، فقد انتقلت الصنعة العربية لوزن الشعر إلى الجملة الشعرية لعدة لغات، مثل الفارسية والتركية والأردية والعبرية والهوسية والفولانية.

اللغة الفارسية:

إنّ العروض الشعرى الفارسى ما هو إلّا نقل مباشر لنظام التفعيلة العربى وعلم العروض الذى وضعه الخليل الفراهيدى بثوابته ومتغيراته، وبمصطلحاته أيضًا، وقد بدأ هذا النقل بجهود "ابن الفرخان" فى القرن الثامن الميلادى، ثمّ سار "فضل الله الراوندى" فى القرن الثانى عشر الميلادى على خطى ابن الفرخان فى محاولته تلك.

---

(١) هناك خلاف كبير على هذه النقطة، وسنناقشها بالتفصيل فى الفصل الثالث من الباب الأول.

وقد نجحت تلك المحاولت وانتشرت، وترتب عليها نظم القصيدة الفارسية على طريقة التفعيلة العربية، وشيوع المصطلحات العربية الخاصة بالبحور والتفعيلات والوحدات فى العروض الفارسى، مثل "عروض" و"سبب خفيف" و"سبب ثقيل" و"وتد مفروق" و"مفاعيلن" و"فاعلن" و"بحر الهزج" و"بحر الرجز" و"بحر الرمل" وما لا يعد ولا يحصى من الأمثلة، وهى مصطلحات ما تزال مستخدمة إلى اليوم شأنها شأن طريقة الوزن نفسها.

ومحاولة التطبيق هذه لا تمنع أنّ العروض الفارسى قد دخله بعض التغييرات المناسبة لطبيعة اللغة، فالفارسية لغة تنتمى للغات الإيرانية من عائلة اللغات الهندوأوروبية، والعربية كما هو معلوم لغة سامية، إلا أنّ التعديلات تبقى طفيفة، ولا تمس الثوابت والخطوط العريضة لنظام الوزن، ومن الأمثلة على هذه التغييرات تغيّرُ تفعيلات بعض البحور، فبحر الهزج العربى مثلًا يُقرض على الوزن الشعرى:

مفاعيلن/ مفاعيلن   مفاعيلن/ مفاعيلن

ومنه قول بهاء الدين زهير[1]:

حبيبى تائهٌ جدًا   أطالَ العتبَ والصّدّا

حمانى الشهدَ منْ فيهِ   وَخَلّى عنّيَ السُّهدَا

بينما يُقرض الهزج الفارسى على الوزن الشعرى:

مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن   مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن

ويُقرض بحر الوافر العربى على الوزن الشعرى:

مفاعلتن/ مفاعلتن/ فعولن   مفاعلتن/ مفاعلتن/ فعولن

ومنه قول عمرو بن كلثوم التغلبى[2]:

ألا هبّى بصحنِك فاصبحينا   ولا تبقى خمورَ الأندرينا

بينما يقرض الوافر الفارسى على الوزن الشعرى:

مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن   مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن

وأخذ ابن الفرخان والراوندى منهج الخليل فى الاحتمالات الخاصة

---

(١) الأبيات فى ديوان بهاء الدين زهير (طبعة دار صادر ودار بيروت)، ص ٨٢.

(٢) الأبيات فى كتاب شرح المعلقات العشر للزوزنى (طبعة دار مكتبة الحياة)، ص ٢٠٠.

بالدوائر العروضية أيضًا، وهو منهج معتمد على فرضية احتمال مجيء التفعيلات معًا داخل دوائرها العروضية، ونتيجة لذلك فقد ظهرت الكثير من البحور الافتراضية وغير المستعملة، وهذا طبعًا لعدم ملائمتها لطبيعة اللغة الفارسية، فمثلًا ذكر الكرباسى "بحر المستزاد"، وتفعيلاته:

مفعولاتُ/ مفعولاتُ/ مفعولاتُ/ مفعولاتُ/ مفعولاتُ/ مفعولاتُ/
مفعولاتن مفعولاتن

وقال عنه: "ولم ينظم الفرس على هذا البحر رغم ظهوره فى هذه الدائرة"[1]، وذكر الكرباسى أيضًا بحر "الرجز المكفوف"، الذى يُنظم على:

مستفعلُ/ مستفعلُ/ مستفعلُ/ مفعولن مستفعلُ/ مستفعلُ/ مستفعلُ/ مفعولن

وعلق الكرباسى على الرجز المكفوف قائلًا "وعلى أى حال فقد ألغوا هذا البحر ولم ينظموا عليه بل أغفلوه تمامًا"، وقد قصد الفرس[2].

وتأثر الشعر الفارسى بموجة الشعر الحر التى اجتاحت العالم فى مطلع القرن العشرين، فى تجربة أقرب إلى الحر الإنجليزى منه إلى الحر الفرنسى، بمعنى بقاء التفعيلات كما هى، ولكن عدم تقييد عددها داخل الجملة الشعرية الواحدة، وهى التجربة التى سارت جنبًا إلى جنب مع الطريقة الكلاسيكية فى النظم.

اللغة التركية:

وتأثر وزن الشعر التركى بالشعر الفارسى، وأخذ صنعته المبنية على التفعيلات - المأخوذة عن الشعر العربى بطبيعة الحال - وبقيت المصطلحات التركية مشابهة لنظيرتها الفارسية - التى تأثرت بالعروض العربى - مثل "الرمل" و"المجتث" للدلالة على البحور، و"مطلع" للإشارة إلى بدء القصيدة.

وحصلت بعض التغييرات التى تراعى الخصائص الصوتية للغة التركية، دون التطرق لأساسيات الوزن، وهذا التغيير ترتب عليه ظهور ست عشرة تفعيلة، وهى: "فَعْ"، و"فَعَلْ"، و"فَعْلُنْ"، و"فَعِلُنْ"، و"فَاعِلُنْ"، و"فَعُولُنْ"، و"مَفْعُولُ"، و"فَعِلَاتُنْ"، و"فَاْعِلَاْتُنْ"، و"فَاْعِلَاْتُ"، و"مَفَاْعِلُنْ"، و"مَفَاْعِيْلُنْ"، و"مَفَاْعِيْلُ"، و"مُفْتَعِلُنْ"، و"مُسْتَفْعِلُنْ"، و"مُتَفَاْعِلُنْ".

---

(١) انظر كتاب المدخل إلى الشعر الفارسي/ ج٢ لمحمد صادق لكرباسى (طبعة دائرة المعارف الحسينية)، ص ٤٦.

(٢) انظر كتاب المدخل إلى الشعر الفارسي/ ج٢ لمحمد صادق لكرباسى (طبعة دائرة المعارف الحسينية)، ص ٥٢.

وبالطبع تعدّلت البحور الشعرية بما يتوافق مع التفعيلات الجديدة، فلم تسمح التركية مثلًا بالنظم على الوافر، لعدم وجود تفعيلة "مفاعلتن" في التفعيلات التركية، ومن المعلوم أنّ الوافر العربي يُنظَم على (مفاعلتن/ مفاعلتن/ فعولن)، والوافر الفارسي يُنظَم على (مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن)، فتمّ الاستغناء عن الوافر لحساب الهزج، والذي يُنظم على (مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن).

وقد أدّى اختلاف طبيعة المقاطع الصوتية بين العربية والتركية إلى اختلاف الدوائر العروضية، فلم تسمح اللغة التركية بالنظم على بحور الدائرة العروضية الأولى كلها؛ الطويل، والبسيط، والمديد، على الرغم من وجود التفعيلات المطلوبة لها في المقاطع التركية، فتفعيلات الطويل هي (فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن)، وتفعيلات البسيط (مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن)، وتفعيلات المديد (فاعلاتن/ فاعلن/ فاعلاتن)، وهي كلها موجودة في التفعيلات التركية.

ونظرًا لاختلاف شكل المقاطع بين اللغتين العربية والتركية، فقد اختلفت البحور الأكثر انتشارًا في شعرهما، فشكل "الرَّمَل" مثلًا ما يقرب من نصف ما نُظِم عليه الشعر التركي، بينما يعتبر "الرمل" بحرًا قليل الاستخدام في الشعر العربي إذا ما قورن بالطويل والبسيط والكامل والوافر.

اللغة الأردية:

والشعر الأردي تأثر أيضًا بنظام الوزن الفارسي ذو الأصل العربي، والأردو لغة منتشرة في باكستان وغرب الهند، وتنتمي للغات الهندوستانية، التي ترجع في أصلها للمجموعة الهندوأوروبية.

والخصائص الفونولوجية للغة الأردية لم تسمح بالنظم على بحور الدائرة الأولى؛ الطويل والبسيط والمديد، كما لم تسمح بالنظم على الوافر كذلك، وقد اختلفت أيضًا عدد التفعيلات في البحور الأردية عن نظيرتها العربية، فضم البحر الأردي غالبًا تفعيلات أكثر، وهو في هذه الخاصية أقرب إلى البحر الفارسي، فمثلًا يُبنى الكامل الأردي على:

متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن
متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن

بينما يُبنى الكامل العربى على:

متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن　　　　متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن

ومنه قول عنترة العبسى[1]:

هلْ غادرَ الشُّعراءُ منْ متردَّمِ　　　　أمْ هلْ عرفتَ الدَّار بعدَ توهُّمِ

بالإضافة إلى وجود بعض الاختلافات فى القواعد الخاصة بالزحاف والعلة بين نظامَيْ الوزن العربى والأردى، والتى لا تدعو الحاجة للخوض فى تفاصيلها فى هذا الموضع.

اللغة العبرية:

كان الشعراء ينظمون القصيدة العبرية بعدد ثابت من المقاطع المنبورة، وظلّ هذا حالهم حتى القرن العاشر الميلادى، وهو الوقت الذى جاء فيه الحاخام اليهودى المغربى "دوناش بن لبراط" דוֹנָשׁ הלוי בֶּן לָבְרָט لينظم الشعر بنظام الوزن العربى المعتمد على التفعيلة، وبالرغم أنّ مقاومة التغيير حضرت بقوة، حيث تعرّض دوناش للكثير من الانتقادات بسبب هذا التغيير من العلماء والشعراء والنقاد، مثل "مناحم بن سروق" מנחם בן סרוק، على اعتبار أنّ تجربته أضرّت بالعبرية ولم تخدمها، إلّا أنّ الشعر العبرى بعدها أصبح شعر تفعيلة على الطريقة العربية.

والمثير للاهتمام أنّ العربية والعبرية تشتركان فى الأصل والفرع، فكلتاهما لغتان ساميتان، من مجموعة اللغات الأفروآسيوية، وقد ترتب على هذا أنّ خصائص اللغتين الصوتية قريبة من بعضهما، ويستطيع الغريب عن اللغتين أن يلحظ هذا التشابه بمجرد سماعهما، وهذا التشابه فى الخصائص الصوتية جعل التجربة العبرية هى الأقرب للعربية، فقد استُخدِمت كل التفعيلات والبحور العربية فى العبرية، بالرغم من اختلاف الأسماء، فـ "الكامل" أصبح "ها شاليم"، و"الهزج" أصبح "ها مارنين"، و"المتقارب" أصبح "ها مِتقاريب"، أمّا ما قصده الناقدون لدوناش فكان بخصوص النحو، ولم يكن بخصوص الوزن، فقد حاول دوناش تطويع الخصائص النحوية فى بعض قصائده بما يناسب تجربته الجديدة.

(١) الأبيات فى كتاب شرح المعلقات العشر للزوزنى (طبعة دار مكتبة الحياة)، ص٢٣٤.

وقد كان لتَبنّى "سليمان بن جبيرول" שלמה בן יהודה אבן גבירול الفكرة فى القرن الحادى عشر دور مهم فى نشرها وإنجاحها والقضاء على ما تبقى من معارضة لها، وسليمان هو الشاعر الذى نظم قصيدة احتوت النحو العبرى، على غرار ألفية ابن مالك العربية.

فى عام ١٩٥٤ تم نشر "كتاب الأغانى الكامل: مديح الصالحين، والأغانى، والأدعية والحمد العبرى"، والذى يحتوى على قصائد مقدسة تُستخدَم فى مناسبات معينة على المستوى الشعبى - خارج الاحتفالات الدينية الرسمية - مثل أيام السبت، وعيد الفصح، وعيد العنصرة، والمناسبات الشخصية مثل الختان، وقد كُتبت معظم قصائده باللغة العبرية، على يد العديد من الشعراء، وألحان هذه القصائد وعروضها عربية، وفى غالبيتها مقلدة لأغانٍ عربية أيضًا، ودوناش بن لبراط هو صاحب أقدم قصيدة فى الكتاب، ولـ"إسرائيل بن موسى النجارة" ישראל בן משה נאג׳ ארה إحدى وثمانون قصيدة فيه.

اللغة الهوسية:

ووصل نظام العروض العربى إلى اللغات الأفريقية، مثل لغة الهوسا، وهى لغة من عائلة اللغات الغرب - تشادية، إحدى لغات المجموعة الأفروآسيوية، وهى لغة أصلية لعدة دول أفريقية، مثل؛ نيجيريا والنيجر وغانا والكاميرون وساحل العاج وتوغو.

وكان من نتاج التأثير العربى أن أصبح الشعر الهوسى متناسق الوزن على نظام التفعيلة العربى، ومبنيًا على ستة عشر مقياسًا - بحرًا - عروضيًا، بما يتناسب بالتأكيد مع خصائص اللغة الهوسية، فكانت الجمل الشعرية الهوسية مثلًا تحوى مقاطعًا أقل من العربية، إلا أنّ النضج الشعرى لم يبلغ أن يُلزم الشعراء بقافية واحدة على طول القصيدة، مثل العربية.

اللغة الفولانية:

وتأثرت لغة الفولا بنظام العروض العربى، ولغة الفولا تنتمى لعائلة اللغات النيجرية - الكونغولية، وهى لغة منتشرة فى غرب أفريقيا، وقد كانت الأعمال الأدبية للمصلح الدينى الشيخ "عثمان دان فوديو" فى شمال نيجيريا فى بداية القرن التاسع عشر سببًا مباشرًا لهذا التأثر.

الفصل الثانى

القافية

والعنصر الثانى من عناصر الشعر كما حدّدها الجرجانى هو القافية، وسنتبع المنهج المقارن الذى اتبعناه فى الفصل الأول، وذلك بدراسة طرق تقفية الجمل الشعرية فى بعض اللغات ومقارنتها مع اللغة العربية، ومحاولة تصنيفها بحسب درجة دقتها.

القافية العربية:

القافية كما يُعرّفها الخليل هى مجموعة الأحرف التى تنتهى بآخر حرف ساكن فى البيت - آخر حركة يتم إطلاقها حتى تصبح حرفًا ساكنًا - وتبدأ بأقرب حرف ساكن قبله، ومعه الحرف المتحرك الذى يسبقه، وقد تقع القافية فى كلمة واحدة أو أكثر، فمثلًا فى قول المهلهل[1]:

فَلَوْ نُشِرَ المَقَابِرُ عَنْ كُلَيْبٍ   لأُخبِرَ بالذنائبِ أيُّ زِيْرِ

تكون القافية "زِيْرِ"، لأنّ آخر ساكن هو "الياء المطلقة" من الكسر على "الراء"، والساكن الذى قبله مباشرةً هو "الياء" فى كلمة "زير"، والحرف المتحرك الذى يسبقها هو "الزاى" المكسورة.

وفى قول امرئ القيس[2]:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعًا   كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ

فإنّ آخر ساكن هو "الياء المطلقة" من الكسر عل "اللام"، والساكن الذى يسبقه هو "النون" فى كلمة "من"، والمتحرك الذى قبل "النون" الساكنة هو "الميم" المكسورة، فعليه تكون «مِنْ عَلِ» هى القافية.

وحروف القافية ستة، ولا تجتمع الستة حروف معًا أبدًا، وهى «الرويّ» و«الوصل» و«الخُروج» و«الرِّدف» و«التأسيس» و«الدخيل»، وحرف الروى هو الذى تُبنى عليه

(١) الأبيات فى كتاب شعراء النصرانية قبل الإسلام للويس شيخو (طبعة دار المشرق)، ص ١٦٩.

(٢) الأبيات فى كتاب شرح المعلقات العشر للزوزنى (طبعة دار مكتبة الحياة)، ص ٦٤.

القصيدة، وينسب إليها، فلاميّة العرب للشّنفرى مثلًا رويُّها «لام»، يقول الشنفرى فى مطلع لاميته[1]:

أقيموا بنى أمّى صُدورَ مطيِّكمْ — فإنّى إلى قومٍ سواكمْ لَأميَلُ

وقد بلغ علم القافية من الدقة أن حدد بعض الحروف والأصوات التى لا تصلح أن تكون رويًا، مثل؛ "ألف التثنية" و"واو الجماعة" و"ياء المتكلم"، وهذا لإضفاء وقع أجمل للقافية على أذن المستمع.

والوصل هو الحرف الذى يأتى بعد الروى مباشرة، وأحرف الوصل هى "الألف" و"الواو" و"الياء" و"الهاء" اللاتى لا تصلح أن تكون رويًا، ومن ذلك قول عامر بن الطفيل[2]:

طُلِّقْتِ إنْ لم تَسألى أيّ فارسٍ — حَليلُكِ إذْ لاقَى صُداءً وخَثْعَمَا
أكُرُّ عَلَيْهِمْ دَعْلَجًا ولَبَانُهُ — إذا ما اشتكَى وَقعَ الرِّماح تحَمحَمَا

فالروى فى هذه الأبيات "ميم"، والألف بعدها حرف الوصل، وحرف الوصل إذا جاء بعد الرويّ فهو ملزِم – أو صوت مشابه له مثل أن تأتى "واو الإطلاق" مع "واو الجماعة" – بعد كل روى فى القصيدة، وهى بذلك تختلف عن الكثير من اللغات التى تعتبر الـ"ألف" والـ"واو" والـ"ياء" الزائدة رويًا، مثل البشتوية والفارسية والفرنسية، ومن الأمثلة على أبيات فيها حروف وصل متشابهة صوتيًا قول لبيد بن ربيعة[3]:

يُروى قَوامِحَ قَبلَ اللَيلِ صادِقَةً — أَشباهَ جِنٍّ عَلَيها الرَيطُ وَالأُزُرُ
إِن يُتلِفوا يُخلِفوا فى كُلِّ مَنقَصَةٍ — ما أَتلَفوا لِابتِغاءِ الحَمدِ أَو عَقَروا
نُعطى حُقوقًا عَلى الأَحسابِ ضامِنَةً — حَتّى يُنَوِّرَ فى قُريانِهِ الزَهَرُ

فروى هذه القصيدة "راء"، وقد جاءت الأبيات الأول والثالث بصوت "الواو المطلقة" عن الضمة بعد حرف الروى، واحتوى البيت الثانى على "واو الجماعة" كحرف وصل

(١) الأبيات فى ديوان الشنفرى (طبعة دار الكتاب العربي)، ص ١٥.
(٢) الأبيات فى ديوان الحماسة لأبى تمام (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٢٨.
(٣) الأبيات فى ديوان لبيد بن ربيعة (طبعة دار المعرفة)، ص ٣٩.

بعد الروى، وكلا الصوتين لا يصلح أن يكون رويًا، ولكن مجيئه كان إجباريًا على طول القصيدة.

وحرف الخروج هو الـ"ألف" أو الـ"واو" أو الـ"ياء" التى تتبع "هاء الوصل"، وهو آخر حرف فى البيت، ومن ذلك قول قيس بن الخطيم[1]:

تذكَّر ليلى حسنَها وصَفَاءها ... وبانتْ فأمسى ما ينالُ لقاءَهَا
ومثْلِكِ قدْ أصْبَيْتُ ليْسَتْ بكَنَّةٍ ... ولا جارةٍ أفْضَتْ إليَّ حياءَهَا

فروى هذه القصيدة هو "الهمزة"، و"الهاء" بعدها هو حرف الوصل، والـ"ألف" فى آخر البيت هى "ألف الخروج"، وهى ملزِمة، فتأتى على طول القصيدة.

وحرف الردف هو الحرف الذى يسبِق الروى مباشرةً، ويكون إما: الـ"ألف" أو الـ"واو" أو الـ"ياء"، ويجب أن يكون ساكنًا، ومن ذلك قول قيس بن الخطيم[2]:

أنّى سَرَبْتِ وكنتِ غيرَ سَرُوبِ ... وتُقرِّبُ الأحلامُ غيرَ قَرِيبِ
ما تَمْنَعِى يَقْظَى فقد تُؤْتِينَهُ ... فى النّوْمِ غيرَ مُصَرَّدٍ مَحْسُوبِ

فالروى فى أبيات قيس هو الـ"باء"، والـ"ياء" والـ"واو" التى سبقت الروى فى البيت الأول والثانى على التوالى هى حروف الردف، ومن الممكن أن تتناوب ال"ياء" والـ"واو" كردف للقصيدة الواحدة كما فى المثال السابق، ولكن إذا كان الردف "ألِفًا"، فإنّ كلّ القصيدة يجب أن تلتزم بالـ"ألف" قبل الروى، ومثال ذلك قول لبيد بن ربيعة العامرى[3]:

أَقوى وَعُرِّيَ واسِطٌ فَبَرامُ ... مِن أَهلِهِ فَصُوائِقٌ فَخِزامُ
فَالوادِيانِ فَكُلُّ مَغنًى مِنهُمُ ... وَعَلى المِياهِ مَحاضِرٌ وَخِيامُ
عَهدى بِها الإِنسَ الجَميعَ وَفيهُمُ ... قَبلَ التَّفَرُّقِ مَيسِرٌ وَنِدامُ

فالروى فى أبيات لبيد هو "ميم"، وألِف الردف سبقت ميم الروىّ على طول القصيدة.

---

(١) الأبيات فى ديوان قيس بن الخطيم (طبعة دار صادر)، ص ٤١.

(٢) الأبيات فى ديوان قيس بن الخطيم (طبعة دار صادر)، ص ٥٥.

(٣) الأبيات فى ديوان لبيد بن ربيعة (طبعة دار المعرفة)، ص ١٠٥.

وحرف التأسيس هو الـ"ألف" التى تأتى قبل حرف الروى بحرف واحد، والحرف الذى يأتى بين ألف التأسيس والروى يسمى "حرف الدخيل"، ومن الأمثلة على ذلك قول أبو الطمحان القينى[1]:

أَلا عَلِّلانى قَبلَ نَوحِ النَوائِحِ وَقبلَ ارتقاءِ النَّفس فوقَ الجَوانِحِ
وَقَبلَ غَدٍ يا لَهفَ نَفسى عَلى غَدٍ إذا راحَ أصحابى وَلَستُ بِرائِحِ

فالروى فى أبيات أبى الطمحان "حاء"، والـ"ألف" التى قبلها بحرف واحد هى "ألف التأسيس"، فـ"ألف التأسيس" مُلزمة أيضًا، ومجيئها فى القافية يُجبر كل الأبيات عليها، ولكن حرف الدخيل متغيّر، فهو الـ"نون" فى البيت الأول، والـ"همزة" فى البيت الثانى.

لقد اعتاد العرب نظم قصائدهم بالقافية نفسها على طول القصيدة، حتى لو كانت قصيدة طويلة، مع ملاحظة أنّ العرب لم يعرفوا القصائد الطويلة جدًا، أو ما تسميها الأمم الأخرى بـ"الملاحم"، وكانت "المعلقات" هى أطول قصائدهم فى الجاهلية، وكانت تقارب المائة بيت، وزاد بعضها عن ذلك كما نقص بعضها الآخر، فى حين احتوت ملحمة "الإلياذة" الإغريقية مثلًا على أكثر من خمسين ألف جملة شعرية، وبعض الملاحم زادت على ذلك، ولم تعرف الأمم الأخرى كلها القافية الواحدة، وإن وردت فى القليل من القصائد فهى حالات عرضية لا تلزم الصفة.

ولم يكتفِ علم القافية بهذا التفصيل للحروف، بل جعل للقافية عيوبًا، بعضها يدخل على أحد أحرف القافية، أو ما قبله، أو الكلمة الأخيرة فى العجز، وقد وردت بعض هذه العيوب حتى فى شعر كبار الشعراء، وهذه العيوب هى "الإيطاء"، و"التَّضمين"، و"الإقواء"، و"الإصراف"، و"الإكفاء"، و"الإجازة"، و"السِّناد".

والإيطاء هو تكرار الكلمة الأخيرة نفسها، وبنفس المعنى، فى أكثر من عجز بدون فاصل من أبيات الشعر لا يقل عن سبعة أبيات، ومن ذلك قول النابغة الذبيانى[2]:

أَو أَضَعُ البَيتَ فى سَوداءِ مُظلِمَةٍ تُقَيِّدِ العيرَ لا يَسرى بِها السّارى

(١) الأبيات فى ديوان الحماسة لأبى تمام (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٢٣٩.
(٢) الأبيات فى ديوان النابغة الذبيانى (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ١٢٤.

تُدافِعُ النَّاس عَنّا حينَ نَركَبُها ... مِنَ المَظالِم تُدعى أُمَّ صَبّار
ساقَ الرُّفيداتِ مِن جَوشٍ وَمِن عِظَم ... وَماشَ مِن رَهطِ رَبعِيٍّ وَحَجّار
قَرمَى قُضاعَةَ حَلّا حَولَ حُجرَتِهِ ... مَدّا عَلَيهِ بِسُلاف وَأَنفار
حَتّى استَقَلَّ بِجَمعٍ لا كِفاءَ لَهُ ... يَنفى الوُحوشَ عَنِ الصَّحراءِ جَرّار
لا يَخفِضُ الرِزَّ عَن أَرضٍ أَلَمَّ بِها ... وَلا يَضِلُّ عَلى مِصباحِهِ السّارى

جاءت كلمة "السّارى" فى البيتين الأول والأخير بنفس المعنى، فالسّارى فى الجملتين هو الذى يقود النوق ويسيّرها، والفاصل بينهما هو أربعة أبيات فقط، فهنا وقع النابغة فى الإيطاء.

والتَّضمين هو ارتباط آخر كلمة فى عجز بيت بصدر البيت الذى يليه من حيث المعنى، كفعل وفاعل أو مبتدأ وخبر على سبيل المثال، ومن ذلك قول النابغة الذبيانى[1]:

وَهُم وَرَدوا الجِفارَ عَلى تَميم ... وَهُمْ أَصحابُ يَوم عُكاظَ إِنّي
شَهِدتُ لَهُم مَواطِنَ صادِقاتٍ ... أَتَيتَهُمُ بِوُدِّ الصَّدرِ مِنّي

وفى المثال السابق، كلمة "إنّى" التى انتهى بها البيت الأول مرتبطة بالجملة الفعلية "شهدتُ"، والتى بدأ البيت الثانى بها، وهى جملة واحدة "إنّى شهدتُ"، فالجملة الفعلية "شهدتُ" فى محل رفع خبر إنّ، ولا يتم المعنى إلّا بها.

والإقواء هو اختلاف حركة روى أحد الأبيات بين الضم والكسر عن باقى القصيدة، بمعنى أن يكون روى القصيدة مضمومًا ويأتى أحد الأبيات أو أكثر بروى مكسور، أو أن يكون روى القصيدة مكسورًا، ويأتى روى أحد الأبيات أو أكثر مضمومًا، ومن الأمثلة عليه قول الحارث بن حلزة فى معلقته[2]:

فَمَلَكنا بِذَلِكَ النّاس حَتّى ... مَلَكَ المُنذِرُ بنُ ماءِ السَماءِ
وَهُوَ الرَبُّ وَالشَّهيد عَلى يَو ... مِ الحَيارَينِ وَالبَلاءُ بَلاءُ

فالبيت الأول رويه – "الهمزة" – مكسور، بينما روى البيت الثانى مضموم، فوقع الإقواء فى البيت الأول، لأنّ الروى على طول القصيدة مكسور.

---

(١) الأبيات فى ديوان النابغة الذبيانى (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ١٣٨.

(٢) الأبيات فى كتاب شرح القصائد العشر للخطيب التبريزى (طبعة دار الصّدّيق للعلوم)، ص ٣٦٣.

والإصراف هو اختلاف حركة روى أحد الأبيات عن باقى القصيدة، ويكون الإصراف بالفتح أو تغيّرًا عن الفتح، بمعنى أن يكون روى القصيدة مفتوحًا ويأتى أحد الأبيات أوأكثر بروى مكسور أو مضموم، أو أن يكون روى القصيدة مضمومًا أو مكسورًا ويأتى أحد الأبيات أو أكثر بروى مفتوح ومن ذلك قول الشاعر:

أَرَيْتَكَ إِنْ مَنَعْتَ كَلاَمَ يَحْيَى ... أَتَمْنَعُنِى عَلَى يَحْيَى الْبُكَاءَ
فَفِى طَرْفِى عَلَى عَيْنِى سُهَادٌ ... وَفِى قَلْبِى عَلَى يَحْيَى الْبَلاَءُ

فالبيت الثانى قد اختلفت حركة رويه عن البيت الأول المفتوح الروى، فعليه يكون الشاعر قد وقع فى الإصراف هنا.

والإكفاء هو اختلاف حرف الروى نفسه بحرف قريب الخصائص الصوتية، ومن ذلك قول الشاعر[1]:

إذا رَحَلْتُ فاجْعلُونى وَسَطا
إِنِّى كَبِير لا أطِيق العُنّدا

فروى البيت الأول "دال"، والثانى "طاء"، وهى حروف متقاربة الخصائص الصوتية، فهى من نفس المخرج.

والإجازة هو اختلاف حرف الروى بحرف آخر بعيد الخصائص الصوتية، ومن ذلك قول أعرابى[2]:

ألا قدْ أرى إنْ لمْ تَكُن أمُّ مالكٍ ... بملكِ يدى أنَّ البقاءَ قليلُ
خليليَّ سيرا واتركا الرَّحل إنّنى ... بمهلكةٍ والعاقبات تدورُ
فبيناه يشرى رحلَه قالَ قائلٌ ... لمن جملٌ رخوُ الملاطِ نجيبُ

وقد احتوت الأبيات السابقة على ثلاثة حروف روى مختلفة لما يُفتَرض أنها قطعة واحدة، والحروف هى "لام"، و"راء"، و"باء"، وهى متباعدة الخصائص الصوتية.

(١) الأبيات فى معجم لسان العرب لإبن منظور/ ج١٥ (طبعة دار صادر)، ص ٢٠٨.

(٢) الأبيات فى كتاب خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب للبغدادي/ ج٥ (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٢٥٥.

والسِّناد هو لفظ يُطلَق على مجموعة من العيوب التى تقع على الحروف قبل الروى، وهو على خمسة أقسام؛ "سناد الردف" و"سناد التأسيس" و"سناد الإشباع" و"سناد الحذو" و"سناد التوجيه".

وسناد الردف هو جعل بعض الأبيات مردوفة وبعضها غير مردوفة، ومن ذلك قول طرفة بن العبد[1]:

إذا كنتَ فى حاجةٍ مرسلًا فأرْسِلْ حَكِيمًا ولا تُوصِهِ
وإنْ ناصحٌ منكَ يومًا دنَا فلا تنأ عنه ولا تُقْصِهِ
وإنْ بابُ أمرٍ عليكَ التَوَى فشاوِرْ لبيبًا ولا تعصهِ

فحرف الروى فى أبيات طرفة هو "الصاد"، وجاء قبل الروى "واو الردف" الساكنة فى البيت الأول، ومن المعلوم أنّها مُلزمة، فيجب أن تأتى على طول القصيدة، أو أن تأتى مكانها "ياء الردف"، ولكنها غابت فى باقى الأبيات.

وسناد التأسيس هو غياب ألف التأسيس فى بيت أو أكثر، ووجوده فى الأبيات الأخرى من القصيدة، ومن ذلك قصيدة ابن السُّلَيْمانى[2]:

لَعَمْرُكَ إنِّى يَوْمَ سَلْع لَلَائِمٌ لِنَفْسى وَلَكِنْ مَا يَرِدُّ التَّلَوُّمُ
أَأَمْكَنْتُ مِنْ نَفسِى عَدُوِّى ضَلَّةً أَلَهْفِى على مَا فَاتَ لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ
لَو أَنَّ صُدُورَ الأمرِ يبدونَ للفتي كأعقابِهِ لَمْ تُلْفِهِ يَتَنَدَّمُ
لَعَمْرِى لقَدْ كَانَتْ فِجاجٌ عَرِيضَةٌ وليلٌ سُخاميٌّ الجناحيْنِ أدْهَمُ
إذِ الأَرْضُ لم تجْهَلْ عَليَّ فُروجُها وَإذْ لَيَ عَن دَارِ الهوانِ مُراغَمُ
فَلَو شِئْتُ إذْ بِالأمرِ يُسْرٌ لَقَلَّصَتْ بِرَحْلِيَ فَتْلاءُ الذِّراعيْنِ عَيْهَمُ
عَلَيْهَا دَلِيلٌ بالفَلاة نَهارُهُ وباللَّيْلِ لا يُخطى لَهَا القَصْدُ مَنْسِمُ

فالروى فى هذه القصيدة "ميم"، وألف الإسناد جاءت فى البيت الخامس، ولم تأتِ فى الأبيات الأخرى.

وسناد الإشباع هو التغيير فى حركة الدخيل بين الأبيات المختلفة، ومن ذلك قول

(١) الأبيات فى ديوان طرفة بن العبد (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٥١.
(٢) القصيدة فى ديوان الحماسة لأبى تمام (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ١٣٧.

النابغة الذبياني[1]:

حلَفْتُ فلم أترُكْ لنَفسِكَ رِيبةً ... وهلْ يأثَمَنْ ذو أُمةٍ وهوَ طائِعُ
بمصطحباتٍ من لصافٍ وثيرةٍ ... يَزُرْنَ إلالاً سَيْرُهُنّ التَّدافعُ
سمامًا تُباري الرِّيح خوصًا عيونُها ... لَهُنَّ رَذايا بالطريق ودائِعُ

وحرف الدخيل مكسور على طول القصيدة السابقة، ولكنه فى البيت الثانى جاء مضمومًا.

وسناد الحذو هو اختلاف حركة ما قبل الردف بين أبيات القصيدة، ويجوز تناوب الضم والكسر فيه، ولا يصحّ الفتح بينهما، ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم فى معلقته[2]:

إذا وُضِعَتْ عنِ الأبطالِ يومًا ... رأيتَ لها جُلودَ القومِ جُوْنا
كأنَّ متونَهنَّ متونُ غُدْرٍ ... تُصَفِّقُها الرِّياح إذا جرَيْنا
وتَحمِلُنا غداةَ الرَّوْعِ جُرْدٌ ... عُرِفْنَ لنا نِقائِذَ وافْتُلِينا

وفى البيت الثانى من أبيات عمرو السابقة سنادُ حذو، فـ"ياء الردف" مفتوحٌ ما قبلها، فى حين أنّ باقى القصيدة ملتزمة بالكسر والضم.

وسناد التوجيه هو اختلاف حركة ما قبل الروى الساكن – المقيد – ومن ذلك قول امرئ القيس الكندى[3]:

أحارِ بنَ عمروٍ كأنّى خَمِرْ ... وَيَعْدُو عَلى المَرْءِ مَا يأتَمِرْ
فلاَ وأبيكِ ابنَةَ العامِرِيّ ... لا يَدَّعِي القَوْمُ أنِّى أفِرْ
تميمُ بنُ مُرٍّ وأشياعُها ... وكِنْدَةُ حَوْلِى جَميعًا صُبُرْ
إذا رَكِبوا الخَيلَ وَاستَلأَموا ... تَحَرَّقتِ الأرضُ وَاليَومُ قَرْ
تَروحُ مِنَ الحَيِّ أم تبتَكِرْ ... وَماذا عَلَيكَ بِأنْ تنتَظِرْ

وحرف الروى فى قصيدة امرئ القيس هو "الراء الساكنة"، وجاء قبل الروى بترتيب

(١) الأبيات فى ديوان النابغة الذبيانى (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٥٥.

(٢) الأبيات فى كتاب شرح القصائد العشر للخطيب التبريزى (طبعة دار الصِّدِّيق للعلوم)، ص ٣٣٤.

(٣) الأبيات فى ديوان امرئ القيس (طبعة دار المعارف)، ١٥٤.

الأبيات "ميم مكسورة"، ثمّ "فاء مكسورة"، ثمّ "باء مضمومة"، ثمّ "قاف مفتوحة"، ثمّ "ظاء مكسورة"، فكان سناد التوجيه فى الأبيات الثالث والرابع.

نظم الشعراء العرب قصائدهم بشروطٍ شديدة التعقيد والدّقة للقافية، ولكن هذا التعقيد شارك فى زيادة جمال القصيدة، وتكفل بفرز الشعراء من المدعين، والأذن تطرب للقافية السليمة، وتضطرب للقافية المشوهة، حتىٍ وإن كان المستمع فطرى الدهشة، وبسيط المعلومة، ولم تكن قوانين الشعر يومًا هادفةً لإعجاز الشعراء، بل لإنصاف المتميزين منهم، فهى هوية الشعر العربى، بدونها يفقد شخصيته، فالشعر العربى ليس فنًا محضًا، ولا علمًا صرفًا، بل هو مزيج منهما، ولا يحقق غايته المرجوّة منه إلّا برؤية الأكاديمى، وعبقرية الشاعر، وصقل الناقد.

إنّ القافية لم تكن أساسية فى أشعار معظم لغات العالم لعصور طويلة، وكان العنصر الأهم فى الشعر هو الوزن، ومن الملاحظ أنّ شعر الحضارات الموغلة فى القدم غير مقفى، والعرب هم أول من جعلوا القافية شرطا أساسيًا فى نظم الشعر، ونقلوه إلى الآخرين فى فترات قيادتهم للعالم بدءًا من القرن السابع الميلادى.

يرى الشاعر الألمانى "غوته" Goethe أنّ القافية ظهرت فى الشرق، وتحديدًا فى بلاد فارس، وقد كتب غوته هذا فى قصيدة له يقول فيها[1]:

Behramgur, sagt man, hat den Reim erfunden;
Er sprach entzückt aus reiner Seele Drang;
Dilaram schnell, die Freundin seiner Stunden,
Erwiderte mit gleichem Wort und Klang.

وترجمتها العربية كما يلى[2]:

يُقال إنّ بهرا مجورا اكتشف القافية
وكان ينطق بحماسة عن دافع من نفس صافية؛
وسرعان ما أجابت عليه دلاَرام، صديقة عمره
بكلمات وأنغام مماثلة.

(١) الأبيات فى ديوان الغرب الشرقى لغوته (طبعة كوتّا باللغة الألمانية)، ص ١٥٩.

(٢) الترجمة فى كتاب جيته: الديوان الشرقى للمؤلف الغربى لعبد الرحمن بدوى (طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص ٢٤٥.

والملك "بهرا مجورا" هذا شاه ساسانى حكم فى الفترة ٤٢٠ - ٤٣٨م، وهو المعروف عند المؤرخين العرب من أمثال "الطبرى" و"المسعودى" بـ"بهرام جور الخامس"، وأبوه هو "يزدجرد الأول"، وقد نشأ بهرا مجورا وترعرع بين العرب اللخميين ملوك الحيرة، وهو الملك الذى روت الملحمة الفارسية "الشاهنامة" قصصَه، على أى حال فقد اكتُشِفَت نقوش مقفاة بعد وفاة غوته عام ١٨٣٢م، تعود لما قبل زمان هذا الشاه، ومن هذه النقوش ما هو عربى، وسنتحدث عنه لاحقًا.

القافية فى اللغات الأخرى:

تمثّل القافية الهوية الصوتية للقصيدة، وقد يتداعى إلى ذهن القارئ عند سماعه كلمة قافية آخرُ حرف أو مجموعة أحرف فى الجملة الشعرية، ولكن الحقيقة مختلفة عن ذلك نوعًا ما، بل لنقل أنّها نسبية وليست مطلقة، بمعنى أنّ مفهوم القافية يختلف باختلاف اللغة التى قيلت بها القصيدة، وعليه تختلف شروطها بين الثقافات الشعرية، ومن المثير للاهتمام أنّ موقع القافية هو أحد هذه الشروط، فقد تكون القافية فى بداية الجملة الشعرية، أو فى وسطها، أو فى آخرها، أو قد لا تكون شرطًا للشعر أساسًا، وسنعرض بعض الشروط لقافية اللغات المعاصرة ثم نصنفها حسب الدقة، كما فعلنا فى الفصل السابق مع الوزن.

اللغة السريانية:

كان الشعر السريانى يشترط الوزن بشكل أساسى، وكانت تقفيته اختيارية، ولم يلتزم بها - غالبًا - الشعراء الأقدمون، ومن أبرزهم "أفرام السريانى" ܡܪܝ ܐܦܪܝܡ ܣܘܪܝܝܐ، والذى عاش فى القرن الرابع الميلادى، وظهرت القافية بشكل أكبر فى الشعر السريانى فى القرن التاسع الميلادى، بعد سيطرة اللغة العربية على الفنون فى العالم، وتأثُر العديد من اللغات بها.

وليس كل الشعر السريانى اليوم مقفًى، والمقفى منه يتّبع عدّة أنماط للتقفية، ولا يلتزم بشروط صارمة، وتكون القافية آخر الجملة الشعرية، ومن الأمثلة على شعر سريانى حديث قصيدة "سلام عليك يا نينوى" ܫܠܡܠܟܝ ܢܝܢܘܐ للشاعر السريانى السورى "يوحانون قاشيشو" ܝܘܚܢܢ ܩܫܝܫܐ، وهذا جزء منها:

ܫܠܡܠܟܝ ܚܘܐ ܒܝܬ ܡܡܪܐ ܕܐܠܗܘܬܐ
ܫܠܡܠܟܝ ܚܘܐ ܡܕܝܢܬ ܫܘܒܚܐ ܘܬܫܒܘܚܬܐ
ܫܠܡܠܟܝ ܚܘܐ ܡܠܟܬܐ ܕܠܗ ܦܓܪ ܡܠܟܘܬܐ
ܫܠܡܠܟܝ ܚܘܐ ܐܬܪܐ ܒܪܝܟܐ ܕܟܠ ܪܓܘܬܐ
ܫܠܡܐ ܠܗܘܢ ܡܠܟܐ ܪܒܐ ܚܫܝܪܘܬܐ
ܫܠܡܐ ܠܗܘܢ ܪܒ ܚܝܠܐ ܘܦܪܫܬܐ
ܫܠܡܐ ܠܚܫܐ ܕܐܫܬܪ ܒܥܘܡܩܐ ܝ ܡܘܣܝܬܐ
ܫܠܡܐ ܠܐܪܥܐ ܕܡܘܡܝܐ ܟܠܗܝܢ ܚܠܬܐ

وقافية القصيدة على النمط العربى أ أ أ أ، فكل جملة شعرية تنتهى بحرفى "ܬܐ"، واللذان يقابلان "تا" بالعربية.

اللغة الصينية:

تُعتبر القافية فى القصيدة الصينية هى أقدم قافية معروفة على الإطلاق، على الرغم من عشوائيتها وندرتها وقلة تنظيمها، وتأتى قافية القصيدة الصينية فى نهاية الجملة الشعرية، وقد أظهرت قلة من القصائد فى "كتاب الشعر الصينى" محاولات بدائية للتقفية على شكل مقاطع بقوافٍ صوتية متعددة، وكتاب الشعر الصينى هو كتاب يحتوى على ثلاثمائة وخمس قصائد تعود للفترة من القرن الحادى عشر إلى القرن السابع قبل الميلاد، وقد كانت القصيدة الأخيرة – الترنيمة رقم ٣٠٥ – والمسماة "ين وو" 殷武 الأكثر تنظيما بين القصائد، وقد جاء فيها[1]:

殷武

、挞彼殷武、奋伐荆楚

、采入其阻、裒荆之旅

、有截有所、汤孙之绪。维女荆楚

(١) القصيدة فى كتاب القصائد: النصوص الصينية، النسخ والترجمات لبيرنهارد كالغرن (نشرة متحف آثار الشرق الأقصى باللغتين الإنجليزية والصينية)، ص ٢٦٦.

、居国南乡、昔有成汤
、自彼氐羌、莫敢不来享
。莫敢不来王、曰商是常
、天命多辟、设都于禹之绩
。岁事来辟、勿予祸适、稼穑匪解
、天命降监、下民有严
、不僭不滥、不敢怠遑
。命于下国、封建厥福
、商邑翼翼、四方之极
、赫赫厥声、濯濯厥灵
。寿考且宁、以保我后生
、陟彼景山、松柏丸丸
、是断是迁、方斫是虔
。松桷有梴、旅楹有闲、寝成孔安

ذكرنا آنفًا أنّ الكتابة الصينية لا تعتمد على الحروف، بل على الكلمات، وأنّ كل كلمة تتكون من مقطع صوتى واحد، لذلك قد تبدو القصيدة غير مقفاة بمجرد النظر إلى آخر كلمة فى كل جملة شعرية، ولكن الكلمات الأخيرة فى الحقيقة تُظهرأصواتًا متقاربة، لذلك ارتأينا كتابة الطريقة التى تُنطَق بها كلمات القصيدة بلغة "المندرين" لإيصال فكرة كونها مقفاة للقارئ الذى لا يجيد المندرين، وهى كالتالى:

تا بى ين وو، فين فا جينغ تشو،

شين رو جى زو، بو جينغ زهى لو،

يو جاى جى سو، تانغ سون زهى شو، وى رو جينغ تشو.

جو غوو نان شيانغ، شى يو شينغ تانغ،

زى بى دى كيانغ، مو غان بو لاى شيانغ،

مو غان بو لاى وانغ، يوى شانغ شى تشانغ.
تيان منغ ديو بى، شى دو يو يو زهى جى،
سوى شى لاى بى، وو يو هو شى، جيا سى فيى شيى.
تيان مينغ جيانغ جيان، شيا مين يو ايان،
بو جيان بو لان، بو غان داى هوان،
مينغ يو شيا غوو، فينغ جيان جوى فو.
شانغ يى يى يى، سى فانغ زهى جى،
هى هى جوى شينغ، زهو زهو جوى لينغ،
شو كاو جو نيينغ، يى باو وو هو شينغ.
زهى بى جينغ شان، سونغ باى وان ولن،
شى دوان شى كيان، فانغ زهو شى كيان،
سونغ جوى يو تشان، لو يينغ يو شيان، كين تشينغ كونغ ان.

إنّ القافية فى هذه القصيدة تظهر على شكل أنماط غير منتظمة، منها الثنائيات ومنها الثلاثيات، وعلى أيّة حال فقد أخذت قافية القصيدة الصينية شكلًا أكثر تنظيما لاحقًا، وتحديدًا فى القرن السابع الميلادى، وهو نفس الزمان الذى مثّل تغيّرًا شاملًا فى الوزن الصينى كما ذكرنا، حيث أصبحت القصيدة كمية، وتألفت من خمسة أو سبعة مقاطع صوتية فى كل جملة شعرية، ومن ثمان جمل شعرية، أمّا عن شكل القافية الجديد فقد أصبحت للقصيدة قافية واحدة فقط ومُلزِمة، مثل العربية، ولكنها ليست فى كل الجمل الشعرية، بل فى الجمل الثانية والرابعة والسادسة والثامنة، وهى اختيارية فى الجملة الأولى، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "فكرة ليلة هادئة" 静夜思 للشاعر الصينى "لى باى" 李白 فى القرن الثامن الميلادى[1]:

静夜思

床前明月光，

疑是地上霜。

(١) القصيدة فى الأعمال الكاملة للى تاى باى (طبعة شركة زهونج غوا شو جو باللغة الصينية).

举头望明月 ,

低头思故乡 。

وتُلفَظ كلمات هذه القصيدة كالتالى:

جنغ يى سى

تشانغ كيان مينغ يو غانغ

يى شى دى شانغ شوانغ

جو تو وانغ مينغ يوي

دى تو سى غو شيانغ

فالجمل الثانية والرابعة فى قصيدة لى بو ملتزمة بنفس القافية، والجملة الأولى التزمت أيضًا بها، والتزامها اختيارى.

ومطلع القرن العشرين شهد تحولًا إلى الشعر الحر، الخالى من نمط محدد للوزن والقافية، ودون التخلى التام عن الطريقة الكلاسيكية فى وزن الشعر.

اللغة الإيرلندية:

وهى لغة من اللغات السلتية، واللغات السلتية تنتمى لمجموعة اللغات الهندوأوروبية، وأول ما عُرِفَ من الشعر المقفى الذى ينتمي للغات السلتية كانت قصيدة إيرلندية تعود لعام ٥٦٥م، كتبها الراهب "كولمان ماك لينين" **Colmán macLénéni** لـ"الملك دومنال" **Domnall**، وهذا مطلع القصيدة[1]:

Luin oc elaib/ ungi oc dirnaib

Crotha ban n-athech/ oc rodaib rignaib

Rig oc Domnall/ dord oc aidbse

Adand oc caindill/ calg oc mo chailgsi

والقصيدة متّبعة لخطة واضحة فى القافية وهى أ أ ب ب، بمعنى أنّ كل جملتين شعريتين متتاليتين ينتهيان بنفس القافية، فالأولى والثانية يشتركان بقافية واحدة،

(١) القصيدة فى كتاب الأدب الإيرلندى المبكر: الوسائط والاتصالات لستيفن ترانتر وهيلدجار تريسترام (طبعة غنتر نارّ فيرلاغ باللغة الألمانية)، ص ٤٣.

والثالثة والرابعة بقافية أخرى... وهكذا، وكانت هذه القصيدة سببًا لفرضيّات كثيرة مفادها أنّ الشعر الإيرلندى القديم أسس فكرة القافية فى الشعر الأوروبى عامةً.

وأصالة الشعر الإيرلندى خاصةً والسلتى عامةً صنعت هوية مختلفة له عن باقى الشعر الأوروبى، وهى هوية أثرت على الصنعة والخصائص الفنية، وصنعت شروطًا أصعب لوزنه وتقفيته إذا ما قورن بباقى الشعر الأوروبى، وقد بقيت هذه الهوية الخاصة حتى القرن السابع عشر، وفى القرن الثامن عشر انحسرت اللغة لعدة ظروف؛ دينية واجتماعية واقتصادية، وحلت الإنجليزية مكانها، وهو ما أثر على الأدب بطبيعة الحال، فأصبح العديد من الشعراء يستخدمون الإنجليزية فى نصوصهم، ومع بداية القرن التاسع عشر طغت اللغة الإنجليزية على الشعر الإيرلندى، وتلاشت الإيرلندية شيئًا فشيئًا.

ترتب على هذا الانحلال للغة فقدان للهوية الإيرلندية فى الشعر، وتأثر الشعر الإيرلندى بالخصائص الإنجليزية خاصةً والأوروبية عامةً -مثل الفرنسية- فظهرت النماذج الأوروبية الكثيرة للقافية، وأشهرها وأقدمها أ ب أ ب، ومن مثال هذه القافية قصيدة "بحيرة جزيرة إنسفرى" The lake Isle of Innisfree للشاعر "ويليام ييتس" William Yeats، المكتوبة عام ١٨٨٨م [١]:

I will arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin build there, of clay and wattles made;
Nine bean rows will I have there, a hive for the honey bee,
And live alone in the bee-loud glade.
And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow,
Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings;
There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,
And evening full of the linnet's wings.

(١) القصيدة فى ديوان الكونتيسة كاثلين وأساطير وأغانى مختلفة لوليام ييتس (طبعة مكتبة ليوبولد الكلاسيكية باللغة الإنجليزية)، ص ١٢١.

I will arise and go now, for always night and day

I hear lake water lapping with low sounds by the shore;

While I stand on the roadway, or on the pavements grey,

I hear it in the deep heart's core.

والقصيدة مكونة من ثلاثة مقاطع، قافيتها أ ب أ ب، وحروف القافية فى الشعر الإيرلندى تبدأ من آخر متحرك منبور، وكل ما يتبعه، ويجب أن تكون متطابقة صوتيًّا. ومن نماذج القافية الجديدة أيضًا أ ب أ أ ب أ، ومن الأمثلة عليه قصيدة "منارات بيلتين" Beacons at Bealtaine "للشاعر "شيموس هينى Seamus Heaney والمكتوبة عام ٢٠٠٤، وهذا مطلعها [1]:

Beacons at Bealtaine

Uisce: water. And fionn: the water's clear.

But dip and find this Gaelic water Greek:

A phoenix flames upon fionn uisce here.

Strangers were barbaroi to the Greek ear.

Now let the heirs of all who could not speak

The language, whose ba-babbling was unclear,

ومن المميزات المهمة للشعر الإيرلندى اهتمامه بالقافية الداخلية بشكل كبير، فقد ظهرت العديد من نماذج القافية المعقدة التى قننت هذه الميزة، ومنها ما عُرف بالمقياس "الشائك" Droighneach، ومن الأمثلة عليه[2]:

Tairm na nēal, foghar na n-uileainmhidhe,

fogharainglidhe na n-ēan, foghardhuille gach dhionnmhuighe,

ag soin moladh na n-dūileadh dā n-daghruire

būireadh an doimh dhamhghoire, foghar na fhiodhbhuidhe.

(١) القصيدة فى كتاب تلاقيات بين اللغة والثقافة ٢ لروبيرتا بالدى (طبعة إديو كات باللغة الإنجليزية)، ص ٤٥.

(٢) الجمل الشعرية فى موسوعة برينستون للشعر والأشعار لألكس بريمنجر وفرانك وارنك وابسورن هاردسون (طبعة مطابع ماكميلان باللغة الإنجليزية)، ص ١١٠.

فنهاية الجمل الثانية والرابعة تنتهى بالقافية الأساسية المعروفة، وكل الكلمات المنبورة فى الجملة الثانية يجب أن تُقفى مع كلمات أخرى فى الجملة الأولى، وعليه هناك العديد من القوافى الداخلية، تزيد على ثلاثة قوافٍ، وكذلك الجملتين الثالثة والرابعة يجب أن تُقفَّى معًا بنفس الشروط، وقد تم وضع خطوط متشابهة تحت القوافى المتشابهة بين كل جملتين لتمييزها، وداخل الجملة نفسها أيضًا هناك شروط للقافية، فيجب أن تبدأ بعض الكلمات بنفس الصوت، وهى آخر كلمتين -على الأقل- منبورتين فى الجملتين الثانية والرابعة، وعلى الأقل كلمتين من آخر ثلاثة كلمات منبورة فى الجملتين الأولى والثالثة، وهى الكلمات المكتوبة بالخط العريض.

اللغة الويلزية:

واللغة الويلزية من اللغات السلتية شأنها شأن الإيرلندية، والشعر الويلزى أيضًا يتشابه كثيرًا مع الإيرلندى، من بداية الظهور حتى الاضمحلال، وقد ظهرت قصيدة ويلزية مثيرة للاهتمام فيما يخص القافية فى القرن السادس أيضًا، كتبها "طاليسين" Taliesin، وهى قصيدة رثاء، وقافيتها معقدة ومنظمة، حيث انتهى الشطر الثانى من كل جملة شعرية بنفس القافية على طول القصيدة، وهذا نادر فى شعر اللغات الأوروبية إلى اليوم، بالإضافة إلى احتواء القصيدة على قافية داخلية، فأحد المقاطع الموجودة قبل المقطع المقفى كان مقفىً أيضًا بقافية النصف الأول من الجملة الشعرية نفسها، وعلى طول القصيدة، وهى قافية متغيرة وغير منتظمة، والقصيدة هى[1]:

Enaid Owain ab Urien/ Gobwyllid Rheen o'i raid.
Rheged udd ae cudd tromlas/ Nid oedd fas ei gywyddaid.
Isgell gwr cerddglyd clodfawr/ Esgyll gwawr gwaywawr llifaid.
Cany cheffir cystedlydd/ I udd Llwynfenydd llathraid.
Medel gallon, gefeilad/ Eisylud ei dad a'i daid.

(١) القصيدة فى كتاب قصائد من كتاب طاليسين لجون ايفانز (طبعة تريمفان باللغة الإنجليزية)، ص ١٢٤، وهى مكتوبة باللغة الويلزية القديمة بشكل مختلف عن هذه الأحرف، كما تمّ تعديل القصيدة وكتابتها بعدّة أشكال خلال مراحل دراسة الأدب الويلزى، وتجدر الإشارة إلى وجود فجوة زمنية بين طاليسين الذى عاش فى القرن السادس، وبين بداية توثيق شعره فى القرن الرابع عشر.

Pan laddawd Owain Fflamddwyn/ Nid oedd fwy nogyd cysgaid.
Cygid Lloegr llydan nifer/ A lleufer yn eu llygaid;
A rhai ni ffoynt haeach/ A oeddynt hyach no rhaid.
Owain a'u cosbes yn ddrud/ Mal cnud yn dylud defaid.
Gwr gwiw uch ei amliw seirch/ A roddai feirch i erichiaid.
Cyd as cronnai mal called/ Rhy ranned rhag ei enaid.
Enaid Owain ab Urien/ Gobwyllid Rheen o'i raid.

وليست كل قصائد طاليسين مقفاة بنفس النمط أ أ أ، وإن حافظ الكثير منها على أنماط داخلية معينة للقافية.

وقد حافظت القصيدة الويلزية على نظام قافيتها الداخلية لقرون طويلة، مع تعدد القوافى الخارجية، ومثال ذلك قصيدة الشاعرة "غويرفول ميتشاين" Gwerful Mechain، فى القرن الخامس عشر، والتى مطلعها(١):

Pob rhyw brydydd, dydd dioed,
mul rwysg, wladaidd rwysg erioed,
noethi moliant, nis gwrantwyf,
anfeidrol reiol yr wyf,
am gerdd merched y gwledydd
a wnaethant heb ffyniantffydd
yn anghwbl iawn, ddawnddiwad,
ar hydy dydd, rho Duw Dad:
moli gwallt, cwnsalltceinserch,
a phob cyfrywsy fyw o ferch,

تسير القافية الرئيسية فى المثال أعلاه بمنهج أ أ ب ب ج ج، وبالإضافة للقافية الرئيسية فإنّ هناك عدّة قوافٍ داخل الجملة الشعرية نفسها، وهذه ميزة مهمة للشعر

(١) القصيدة فى رسالة ماجستير بعنوان "غويرفول ميتشاين: الشاعرة وعملها فى سياق الإنتاج الأدبى والقيم الإجتماعية للقرن الخامس عشر" للطالبة كاتارينا كريستشاك فى جامعة فيينا باللغة الألمانية، ص ٥٦.

السلتى، وكل الحروف الساكنة التى تتمحور حول الحروف المتحركة الرئيسية فى الشطر الأول من الجملة الشعرية يُفترض أن تتواجد فى الشطر الثانى بنفس الترتيب، وهو شرط صعب جدًا ولا يُطبَّق فى أغلب الأحيان.

وقد مشى الشعر الويلزى على خطى نظيره الإيرلندى كما ذكرنا، فتبعه حتى فى الاضمحلال وفقدان الهوية، وقد بدأ هذا الاضمحلال فى القرن السادس عشر، وهى فترة اتحاد ويلز مع إنجلترا، فبدأت الطبقات المثقفة تتجه نحو اللغة الإنجليزية، وقل نظم الشعر بالطرق الويلزية المعروفة، ودخلت أنظمة القوافى الإنجليزية إلى الشعر الويلزى، وهى أنظمة أبسط، ولا تتميّز بقافية داخلية، وبالطبع فإنّ التأثير متبادل، فالشعر الإنجليزى تأثر أيضًا، واكتسب خصائص جديدة، ولكن التأثير الأكبر والأهم كان من الإنجليزى للويلزى.

ما زالت حركة الشعر الويلزى قائمة، ولم تنتهِ تمامًا، فهناك القليل من الشعراء يكتبون بالنمط القديم، وهناك مسابقات ومهرجانات تقليدية يتنافس فيها الويلزيون بالشعر والموسيقى، أبرزها "مهرجان الموسم" Eisteddfod، والذى يُعقَد سنويًا.

ومن القصائد الويلزية الأحدث، والتى تتبع التقاليد الشعرية الويلزية العريقة قصيدة "البطل" Yr Arwr للشاعر "هيد وين" Hedd Wyn، والمكتوبة أثناء الحرب العالمية الأولى، ومطلعها [1]:

Wylo anniddig dwfn fy mlynyddoedd
A'm gwewyr glyw-wyd ar lwm greigleoedd
Canys Merch y Drycinoedd - oeddwn gynt:
Criwn ym mawrwynt ac oerni moroedd.
Dioer wylwn am na welwn fanwylyd,
Tywysog meibion gwlad desog mebyd,
Pan nad oedd un penyd hyd - ein dyddiau,
Ac i'w rhuddem hafau cerddem hefyd.
Un hwyr pan heliodd niwl i'r panylau

(١) القصيدة فى مخطوطات مكتبة ويلز الوطنية، برقم مرجع "NLW MS 4628C".

Rwydi o wead dieithr y duwiau,
Mi wybum weld y mab mau – yn troi'n rhydd
O hen fagwyrydd dedwydd ei dadau.
Y llanc a welwn trwy'r gwyll yn cilio
I ddeildre hudol werdd Eldorado,
O'i ôl bu'r coed yn wylo, – a nentydd
Yn nhawch annedwydd yn ucheneidio.

والقصيدة السابقة رباعيات، تتبع نمط القافية أ أ ب أ ج ج د ج، والجمل الأولى والثانية والرابعة مكوّنة من تسعة مقاطع صوتية، بينما تتكون الجملة الشعرية الثالثة من عشرة مقاطع، وتشبه قافيتها قافية مقطع من مقاطع الجملة الشعرية الرابعة، كما أنّ قافية مقطع من مقاطع الجملة الثالثة تشبه قافية الرباعية الرئيسية.

اللغة الفرنسية:

يستخدم شعراء اللغة الفرنسية قافية بسيطة فى شروطها، فلا يعيرون اهتمامًا لآخر نبرة وما بعدها كما يفعل نظرائهم الإنجليز، بل يقابلون آخر عدد غير محدد من الحروف معًا، بغض النظر عن سواكن المقاطع الصوتية ومتحركاتها ونبراتها، ثم يتبعون أحد الأنماط المنتشرة فى القوافى، أو أكثر من نمط، وهذا دأبهم منذ القدم، وهذا مثال على "سوناتة" من القرن السادس عشر الميلادى للشاعرة "لويز لابى" Louise Labé [1]:

Tout aussitot que je commence à prendre
Dens le mol lit le repos desiré,
Mon triste esprit hors de moy retiré
S'en va vers toy incontinent se rendre.
Lors m'est avis que, dedens mon sein tendre,
Je tiens le bien où j'ay tant aspiré,
Et pour lequel j'ay si haut souspiré,
Que de sanglots ay souvent cuidé fendre.
O dous sommeil, ô nuit à moy heureuse!
Plaisant repos, plein de tranquilité,
Continuez toutes les nuits mon songe;
Et si jamais ma povre ame amoureuse
Ne doit avoir de bien en verité,
Faites au moins qu'elle en ait en mensonge.

وهذه القصيدة تتبع نمط القافية الثمانى أ ب ب أ أ ب ب أ، ثمّ النمط د ه و د ه و.

ومن قصائد القرن العشرين قصيدة "ليلة من ديسمبر" La nuit de décembre للشاعر "ألفغيد دو موزيه" Alfred De Musset فى القرن التاسع عشر، وهذا مطلعها[2]:

---

(١) القصيدة فى كتاب أوكسفورد للشعر الفرنسى من القرن الثالث عشر إلى القرن العشرين لجون لوكاس (طبعة كلاريندون باللغة الفرنسية)، ص ١٠٨.

(٢) القصيدة فى كتاب أوكسفورد للشعر الفرنسى من القرن الثالث عشر إلى القرن العشرين لجون لوكاس (طبعة

La nuit de décembre

Du temps que j'étais écolier,

Je restais un soir à veiller

Dans notre salle solitaire.

Devant ma table vint s'asseoir

Un pauvre enfant vêtu de noir,

Qui me ressemblait comme un frère.

Son visage était triste et beau:

A la lueur de mon flambeau,

Dans mon livre ouvert il vint lire.

Il pencha son front sur ma main,

Et resta jusqu'au lendemain,

Pensif, avec un doux sourire.

ونمط القافية لهذه القصيدة أ أ ب ج ج ب.

إنّ الكثير من الكلمات الفرنسية تنتهى بحروف غير منطوقة، وهى غير مؤثرة فى القافية حاليًا، ولكنّ الشعراء قبل القرن العشرين كانوا يشترطون تشابه الأصوات والأحرف أيضًا إذا وُجِدَ الصامت "e" آخر الكلمة لتكتمل القافية، انظر مثلًا قصيدة "الضباب والمطر" Brumes et pluies للشاعر الفرنسى "شاغل بودليغ" Charles Baudelaire [1] فى القرن التاسع عشر:

Brumes et pluies

Ô fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,

Endormeuses saisons! je vous aime et vous loue

D'envelopper ainsi mon cœur et mon cerveau

D'un linceul vaporeux et d'un vague tombeau.

كلاريندون باللغة الفرنسية)، ص ٤٠٧.

(١) القصيدة فى ديوان زهور الشر (طبعة بوليه-مالاسيس أى دو بغوا باللغة الفرنسية)، ص ١٤٢.

Dans cette grande plaine où l'autan froid se joue,
Où par les longues nuits la girouette s'enroue,
Mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau
Ouvrira largement ses ailes de corbeau.
Rien n'est plus doux au cœur plein de choses funèbres,
Et sur qui dès longtemps descendent les frimas,
Ô blafardes saisons, reines de nos climats,
Que l'aspect permanent de vos pâles ténèbres,
— Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,
D'endormir la douleur sur un lit hasardeux.

فالقافية الأولى انتهت بحرف "e" صامت فتُنطَق كلمة boue "بو" وليس "بووى"، وقوانين القافية قبل القرن العشرين كانت تُلزِم أن تكون كل القوافى منتهية ب "e" صامتة بعد صوت القافية الرئيسى فى حال انتهاء أحد الجمل الشعرية بها، فكأنّها قافية صوتية وبصرية أيضًا، فلا يجوز تقفية "boue" مع "mérou" مثلًا، على الرغم من انتهائهما بنفس الصوت، ولم يتمّ تطبيق هذا على كل الأحرف غير الملفوظة، بل على "e" فقط، فمثلًا الجمل العاشرة والحادية عشرة فى القصيدة السابقة انتهت بـ (frima(s و (clima(ts، والأحرف بين الأقواس صامتة، فتُنطَق "فغيما" و"كليما"، فجاءت "t" صامتة فى الكلمة الثانية لم تُلزِم الكلمة الأولى، وشعراء القرن العشرين وما بعده لم يلتزموا بهذا العرف، بل اعتمدوا فى التقفية على ما يسمعونه فقط.

وقصيدة النثر التى اشتهرت وراجت فى فرنسا فى القرن التاسع عشر وما بعده قد أثرت على قوانين القافية، فظهرت قصائد غير مقفاة أبدًا، ومثال ذلك قصيدة "مستقبل" Avenir للشاعر "أونغى ميشو" Henri Michaux مطلع القرن العشرين، وهذا مطلعها[1]:

---

(١) القصيدة فى كتاب أوكسفورد للشعر الفرنسى من القرن الثالث عشر إلى القرن العشرين لجون لوكاس (طبعة كلاريندون باللغة الفرنسية)، ص ١٩٢.

Avenir

Siècles à venir

Mon véritable présent, toujours présent,

obsessionnellement présent . . .

Moi qui suis né à cette époque où l'on hésitait encore à aller de Paris à Pékin, quand l'après-midi était avancée, parce qu'on craignait de ne pouvoir rentrerpour la nuit.

Oh! siècles à venir, comme je vous vois.

Un petit siècle épatant, éclatant, le 1400□ siècle après J.-C., c'est moi qui vousle dis.

Le problème était de faire aspirer la lune hors du système solaire. Un joli problème. C'était à l'automne de l'an 134957 qui fut si chaud, quand la lune commença a bouger à une vitesse qui éclaira la nuit comme vingt soleils d'été, et elle partit suivant le calcul.

والنص أشبه شكلًا بالنثر منه إلى الشعر، وهو صنعة مختلفة تمامًا عن الشعر الكلاسيكى، لا تعرف القافية ولا الوزن، وتركز بدلًا من ذلك على عناصر فنية، مثل؛ الرمزية والاستعارة.

وظهر الشعر الحر فى فرنسا مع نهاية القرن التاسع عشر، وهو مقفىً بشكل غير منتظم، وليس فى كل الجمل الشعرية، وتنظيم القافية متروك تمامًا للشاعر، وليس فيه شروط، كما أنّ قصيدة الشعر الحر من الممكن أن تحتوى على قوافٍ داخلية وسجع وجناس، ومن الأمثلة على الشعر الحر قصيدة "رقصتى" Ma danse فى القرن العشرين للشاعر الفرنسى "بلى سوندغاغ" Blaise Cendrars [1]:

(١) القصيدة فى كتاب ييل لمختارات أدبية من الشعر الفرنسى من القرن العشرين لمارى آن كاوز (طبعة مطابع جامعة ييل باللغة الفرنسية)، ص ٢٦.

Ma danse
Platon n'accorde pas droit de cité au poète
Juif errant
Don Juan métaphysique
Les amis, les proches
Tu n'as plus de coûtumes et pas encore d'habitudes
Il faut échapper à la tyrannie des revues
Littérature
Vie pauvre
Orgueil déplacé
Masque
La femme, la danse que Nietzsche a voulu nous apprendre à danser
La femme
Mais l'ironie?
Va-et-vient continuel
Vagabondage spécial
Tous les hommes, tous les pays
C'est ainsi que tu n'es plus à charge
Tu ne te fais plus sentir . . .
Je suis un monsieur qui en des express fabuleux traverse les toujours mêmes
Europes et regarde découragé par la portière
Le paysage ne m'intéresse plus
Mais la danse du paysage
La danse du paysage
Danse-paysage
Paritatitata
Je tout-tourne

أمّا بخصوص الشعر البصرى، ومدرسة غيوم أبولينيغ، فقد انتظمت أكثر بمرور الوقت، وهذا مثال عليه، "قصيدة للعبة مشتراة من البازار الروسى" Poème pour une poupée achetée dans un bazar russe للشاعرة "مارغريت يوغسوناغ" Marguerite Yourcenar [1]، مطلع القرن العشرين:

الشكل ٣,٢: قصيدة للعبة مشتراة من البازار الروسى ليوغسوناغ

والنص غير المصوَّر هو:

Moi
Je suis
Bleu de roi
Et noir de suie.
Je suis le grand Maure
(Rival de Petrouchka).
La nuit me sert de troïka;
J'ai le soleil pour ballon d'or.
Presque aussi vaste que les ténèbres,
Mais tout aussi fragile qu'un vivant,
Le moindre souffle émeut mon corps sans vertèbres.
Je suis très résigné, car je suis très savant:
Ne raillez pas mon teint noir, ni mes lèvres béantes,
Je suis, comme vous, un pantin entre des mains géantes.

وتنظيم القافية مُلاحَظ هنا، ومنظم بشكل احترافى، فالقصيدة سوناتة من أربع عشرة جملة شعرية مقسمة على ست مقاطع، وتتبع نمط التقفية أ ب أ ب، ثمّ يليه ج د د ج، ثمّ ه و ه و، ثمّ ز ز، وهذا أشبه بالمعايير الصارمة الكلاسيكية للقافية، على الرغم أنّ القصيدة من الشعر الحر، ولا تتبع وزن معين.

---

(١) القصيدة فى كتاب ييل لمختارات أدبية من الشعر الفرنسى من القرن العشرين لمارى آن كاوز (طبعة مطابع جامعة ييل باللغة الفرنسية)، ص ٢٥٦.

وجاء الفكر السريالى نتيجةً لظروف الحرب والموت التى عمت أوروبا، وأصبحت النصوص الشعرية غير منُظّمة بصنعة، ولا محكومة بمنطق، وتكاد تكون غير مفهومة، وهذا نص قصيدة "يَقَظة" Vigilance للشاعر الفرنسى "أندغى بغيتو" André Bre- ton [1]:

Vigilance

A Paris la tour Saint-Jacques chancelante

Pareille à un tournesol

Du front vient quelquefois heurter la Seine et son ombre glisse imperceptiblement parmi les remorqueurs

A ce moment sur la pointe des pieds dans mon sommeil

Je me dirige vers la chambre où je suis étendu

Et j'y mets le feu

Pour que rien ne subsiste de ce consentement qu'on m'a arraché

Les meubles font alors place à des animaux de même taille qui me regardent fraternellement

Lions dans les crinières desquels achèvent de se consumer les chaises

Squales dont le ventre blanc s'incorpore le dernier frisson des draps

A l'heure de l'amour et des paupières bleues

Je me vois brûler à mon tour je vois cette cachette solennelle de riens

Qui fut mon corps

Fouillée par les becs patients des ibis du feu

Lorsque tout est fini j'entre invisible dans l'arche

Sans prendre garde aux passants de la vie qui font sonner très loin leurs pas traînants

(١) القصيدة فى كتاب ييل لمختارات أدبية من الشعر الفرنسى من القرن العشرين لمارى آن كاوز (طبعة مطابع جامعة ييل باللغة الفرنسية)، ص ١٣٨.

Je vois les arêtes du soleil
A travers l'aubépine de la pluie
J'entends se déchirer le linge humain comme une grande feuille
Sous l'ongle de l'absence et de la présence qui sont de connivence
Tous les métiers se fanent il ne reste d'eux qu'une dentelle parfumée
Une coquille de dentelle qui a la forme parfaite d'un sein
Je ne touche plus que le coeur des choses je tiens le fil

والترجمة العربية للنص كالتالى[1]:

يقظة

فى باريس برج سانت جاك المذهل
يتأرجح مثل زهرة عباد الشمس
أحيانا بعكس "السين" [2] يتحرك ظله بين القوارب
فقط بعد ذلك على أطراف الأصابع فى نومى
أتوجه إلى الغرفة حيث أستلقى
وأضعها على النار
لم يتبقَ شئ على إعطاءه من تلك الموافقة
والأثاث تمّ استبداله بعد ذلك بوحوش من نفس الحجم ينظرون إلى مثل الأخوة
الأسود التى تلتهم أعرافها الكراسى
البطون البيضاء لأسماك القرش تمتص آخر رجفة فى البطانية
فى ساعة الحب والجفون الزرقاء
أرى نفسى أحترق الآن أرى ذلك المكان الاختبائى المهيب للأشياء
والذى كان مرة جسدى
النابت من المناقير الصبورة لطيور النار

(١) هذه ترجمة المؤلف، وليست ترجمة مختص، وقد وُضِعَت هنا للضرورة.

(٢) نهر السين، وهو نهر فى فرنسا.

عندما ينتهى كل شئ أدخل الفلك اللامرئى
لا حاجة لمارة العمر الذين تُسمَع خطواتهم المتثاقلة من بعيد
أرى تلال الشمس
عبر زعرور[1] المطر
أسمع كتان إنسانى يتمزق مثل ورقة شجر ضخمة
تحت ظوافر الغياب والانخراط فى المؤامرة

Poème pour une poupée achetée dans un bazar russe

Moi
Je suis
Bleu de roi
Et noir de suie.

Je suis le grand Maure
(Rival de Petrouchka).
La nuit me sert de troïka;
J'ai le soleil pour ballon d'or.

Presque aussi vaste que les ténèbres,
Mais tout aussi fragile qu'un vivant,
Le moindre souffle émeut mon corps sans vertèbres.

Je suis très résigné, car je suis très savant :
Ne raillez pas mon teint noir, ni mes lèvres béantes,
Je suis, comme vous, un pantin entre des mains géantes.

كل الأنوال[2] تتلاشى فقط القليل من الدانتيل المعطر

(١) الزعرور نبتة شائكة، أزهارها بيضاء أو وردية أو حمراء، وثمرها أسود، توضع عادةً على الأسيجة.
(٢) أداة تنسج الخيوط لتصنيع القماش.

تبقى صَدَفة من الدانتيل على شكل الثدى المثالى
لا ألمس الآن إلّا قلب الأشياء التى أمسك خيطها

والنص يبدو للقارئ العادى غير مترابط، ومشتت الشخوص والعناصر، وذلك لإفراطه فى الرمزية، شأنه شأن النصوص السريالية، وهو أشبه بالشعر الحر، وتظهر فيه بعض القوافى غير المرتبة.

اللغة الإنجليزية:

القافية فى الشعر الإنجليزى أصعب شروطًا منها فى الشعر الفرنسى، وذلك بسبب الحروف المنبورة وغير المنبورة المتواجدة فى اللغة الإنجليزية، مما يُضفى خاصية شعرية أكثر تعقيدًا، والقافية فى الشعر الإنجليزى تبدأ من آخر حرف متحرك منبور وتنتهى بنهاية الجملة الشعرية، وهذه الحالة المثالية التى لا يستطيع الشعراء الالتزام بها غالبًا، فقد يتغير أحد الشروط أو أكثر، كأن تبدأ القافية من ساكن، أو غير منبور مثلًا.

ولم تعرف القصيدة الإنجليزية التزامًا بقافية واحدة على طول القصيدة، مثل العربية، بل كان الشعراء يستخدمون أكثر من قافية بنماذج ترتيب مختلفة، تبدأ بالثنائية وتنتهى بالثمانية، مثل؛ أ أ ب ب ج ج، أو أ ب أ ج د ج، كما أنّ القصيدة لم تلتزم بنموذج واحد فقط دائمًا، بل كانت تُقسَّم إلى مقاطع، ويكون لكل مقطع نموذج مختلف عن الآخر.

ومن الأمثلة على قصيدة كلاسيكية القافية والوزن قصيدة "الدفاع عن فورت ماك هنرى"، Defence of Fort McHenry للشاعر الأمريكى "فرانسيس سكوت كى" Francis Scott Key، والمكتوبة فى مطلع القرن التاسع عشر[1]، وهذا مقطع منها:

Defence of Fort McHenry
O! say can you see, by the dawn's early light,
What so proudly we hail'd at the twilight's last gleaming,
Whose broad stripes and bright stars through the perilous fight,

---

(١) القصيدة فى كتاب أوكسفورد للشعر الأمريكى لديفيد ليمان (طبعة مطابع جامعة أوكسفورد باللغة الإنجليزية)، ص ١٨.

O'er the ramparts we watch'd, were so gallantly streaming?
And the rockets' red glare, the bombs bursting in air,
Gave proof through the night that our flag was still there —
O, say, does that star-spangled banner yet wave
O'er the land of the free, and the home of the brave?

وقافية المقطع السابق صارمة، إذ تبدأ كل القوافى بحروف متحركة (i, e, a)، ثم يليها مقاطع بنفس الأصوات، ونمط القافية المتبع كان ثابتًا عبر المقاطع الشعرية الثمانية، وهو أ ب أ ب ج ج د د.

وتأثرت القصيدة الإنجليزية بموجة التغييرات الحداثية التى احتضنتها فرنسا، فظهرت قصيدة النثر والشعر الحر، وهذا مقطع من قصيدة "الشك" Doubt للشاعرة الأمريكية المعاصرة "فانى هاو" Fanny Howe [(١)]:

Doubt
Virginia Woolf committed suicide in 1941 when the German bombing campaign against England was at its peak and when she was reading Freud whom she had staved off until then.
Edith Stein, recently and controversially beatified by the Pope, who had successfully worked to transform an existential vocabulary into a theological one, was taken to Auschwitz in August 1942.

وليس من داعٍ لذكر أنّ النص غير مقفى، وأشبه بنص نثرى منه إلى جمل شعرية كلاسيكية.

أما الشعر الحر فقد لاقى رواجًا أكبر، ومعارضة أقل من شعر النثر، ومثال عليه قصيدة "الحديقة" The Garden المكتوبة عام ١٩١٢ للشاعر الأمريكى "عزرا باوند" Ezra Bound [(٢)]:

---

(١) القصيدة فى كتاب قصائد نثر أمريكية عظيمة: من بو إلى الآن لديفيد ليمان (طبعة سكريبنر بويترى باللغة الإنجليزية)، ص ١٣٦.

(٢) القصيدة فى كتاب أوكسفورد للشعر الأمريكى لديفيد ليمان (طبعة مطابع جامعة أوكسفورد باللغة الإنجليزية)، ص ٣٠٠.

The Garden

Like a skein of loose silk blown against a wall

She walks by the railing of a path in Kensington Gardens,

And she is dying piece-meal

of a sort of emotional anaemia.

And round about there is a rabble

Of the filthy, sturdy, unldllable infants of the very poor.

They shall inherit the earth.

In her is the end of breeding.

Her boredom is exquisite and excessive.

She would like some one to speak to her,

And is almost afraid that I

will commit that indiscretion.

والنص غير مقفى، وقانون الشعر الحر يسمح بذلك.

وتأثر الشعر الإنجليزى بالفكر السريالى، ومن الأمثلة على قصيدة سريالية، قصيدة "السقوط" The Fall للشاعر الأمريكى "راسيل إدسون" Russel Edson، والتى كتبها عام ١٩٦٩ [١]:

The Fall

There was a man who found two leaves and came indoors holdingth-em out saying to his parents that he was a tree.

To which they said then go into the yard and do not grow in the liv-ingroomas your roots may ruin the carpet.

He said I was fooling I am not a tree and he dropped his leaves.

But his parents said look it is fall.

---

(١) القصيدة فى كتاب أوكسفورد للشعر الأمريكى لديفيد ليمان (طبعة مطابع جامعة أوكسفورد باللغة الإنجليزية)، ص ٩١٣.

والنص يفتقد الوزن والقافية بشكل ملاحظ، وهو قصيدة نثر، والترجمة العربية للنص كالتالى[1]:

السقوط:

كان هناك رجل وجد ورقتين شجر ودخل داخل البيت يمسك بهما قائلًا لأبويه أنّه كان شجرة.

فقالا له اذهب إلى الحديقة ولا تكبر فى غرفة المعيشة لأنّ جذورك من الممكن أن تؤذى السجادة.

فقال لقد كنت أمزح أنا لست شجرة وأسقط أوراقه.

ولكن أبواه قالا أنظروا إنّها تقع.

اللغة المنغولية:

واللغة المنغولية تنتمى لعائلة لغات عُرفت بنفس الاسم، أى اللغات المنغولية، وهى اللغة الرسمية فى منغوليا، والتى بدأ شعبها من زمن يقارب الثلاثة آلاف عام بغناء الملاحم الشعرية، ومنها النسخة المنغولية من ملحمة "الملك كيسار" Гэсэр Хаан، والتى تُغَنّى فى آسيا الوسطى عامةً، وتُعَدّ أطول ملحمة فى التاريخ، وتعود للقرن الثانى عشر الميلادى.

وقافية الشعر المنغولى تختلف عن ما ألفته أغلب الثقافات الشعرية السائدة عمومًا من حيث موقعها، إذ يستخدم شعراؤه القافية فى بداية الجملة الشعرية، وهذا سائد وشائع حتى يومنا هذا، وهذا مقطع من قصيدة "لحن الحجارة" Чулууны аялгуу للشاعر المنغولى المعاصر "غومبوجاف ميند - اويو" Гомбожав Мэнд-Ооёо:

Чулууны аялгуу

Бумбан бор манхан наранд щарагдаж намайж

Бургих булнийн усөлмий юугий нь сүрчин сэрүүцүүлнэ.

Ерөөлөөр учирсан биз ээ, үйрмэг зоолон элсэн дунд

Ембүү хэдэн чулуу усны амь бараадна.

Онгон их элсэнд чулуу ховортойнх ч юм уу даа

(١) هذه ترجمة المؤلف، وليست ترجمة مختص، وقد وُضِعَت هنا للضرورة.

Оргилох булгийн хэдэн чулуугаар тоглохын хорхой хөдлөөд
Аваачиж, адуу мал болгон наадсан өдөр
Аабын щилбүүрийн хуйв аянга цахилгаан щиг тачигнаж билээ.

والقصيدة رباعيات تتبع نمط القافية أ أ ب ب، وقافيتها فى بداية الجملة الشعرية.

اللغة التاميلية:

وكما جاءت القافية فى نهاية الجملة الشعرية وفى بدايتها، فقد جاءت فى وسطها أيضًا، فالشعراء الذين يقرضون الشعر بلغة التاميل يقفّون المقطع الصوتى الثانى من الجملة الشعرية، والتاميل لغة تنتمى لعائلة اللغات "الدرافيدية"، وهى لغة محكية فى شمال سيريلانكا وجنوب الهند، وأبرز قصيدة تاميلية معروفة هى قصيدة تروكّورال "الشعر المقدس" திருக்குறள் للشاعر "فالوفار" திருவள்ளுவர்، وتاريخ القصيدة غير معروف، وهناك تأويلات واسعة ومتباينة لدرجة كبيرة حوله، تأويلات تمتد من الفترة ما بين القرن الثالث قبل الميلاد إلى القرن السابع الميلادى، والقصيدة مكونة من ألف وثلاثمائة وثلاثين جملة شعرية، وهذه أول عشر جمل فيها[1]:

(١) القصيدة فى كتاب تروكّورال تيروفالوفار: النص التاميلى مع ترجمة إنجليزية بالتعليقات والملاحظات لبالاسوبرامانيام (طبعة مانالى لاكشمانا موداليار باللغة التاميلية)، ص ٢.

திருக்குறள்

அகரமுதலஎழுத்தெல்லாம்ஆதி;

பகவன்முதற்றேஉலகு.

கற்றதனால்ஆயபயனென்கொல்வாலறிவன்,

நற்றாள்தொழாஅர்எனின்?

மலர்மிசைஏகினான்மாணடிசேர்ந்தார்

நிலமிசைநீடுவாழ்வார்.

வேண்டுதல்வேண்டாமைஇலானடிசேர்ந்தார்க்கு

யாண்டும்இடும்பைஇல.

இருள்சேர்இருவினையும்சேராஇறைவன்

பொருள்சேர்புகழ்புரிந்தார்மாட்டு.

பொறிவாயில்ஐந்தவித்தான்பொய்தீர்ஒழுக்க

நெறிநின்றார்நீடுவாழ்வார்.

தனக்குவமைஇல்லாதான்தாள்சேர்ந்தார்க்கல்

லால்

மனக்கவலைமாற்றல்அரிது.

அறவாழிஅந்தணன்தாள்சேர்ந்தார்க்கல்லால்

பிறவாழிநீந்தல்அரிது.

கோளில்பொறியின்குணமிலவேஎண்குணத்தா

ன்

தாளைவணங்காத்தலை.

பிறவிப்பெருங்கடல்நீந்துவர்நீந்தார்;

இறைவன்அடிசேராதார்.

وأحرف القافية في القصيدة السابقة هي الموضوع تحتها خط، وهي المقطع الصوتي الثاني في كل جملة، وتتبع نمط القافية أ أ ب ب ج ج د د، وقد استمر شعراء التاميل على نفس النهج بخصوص موقع القافية حتى اليوم، وهذا مقطع من قصيدة " المهراجا شهاترا باتي شيفاجي" சத்ரபதி சிவாஜி للشاعر الهندي "سوبرامانيا بهاراتي" சி. சுப்பிரமணிய பாரதி مطلع القرن العشرين:

அறமேபெரிதெனஅறிந்திடுமன்த்தனாய்

மறமேஉருவுடைமாற்றலர்தம்மைச்

சுற்றமும்நோக்கான்தோழமைமதியான்

பற்றலர்தமையெலாம்பார்க்கிரையாக்கினன்.

விசயனன்றிருந்தவியன்புகழ்நாட்டில்

இசையுநற்றவத்தால்இன்றுவாழ்ந்திருக்கும்

ஆரியவீரர்காள்! அவருடைமாற்றலர்,

தேரில்இந்நாட்டினர், செறிவுடைஉறவினர்

إنّ القافية تختلف من لغة إلى أخرى، وبعض اللغات لا تقفى شعرها وتكتفى بالوزن، والبعض الآخر دخلت القافية لشعره حديثًا، وأول قافية منتظمة وناضجة عُرفت كانت القافية العربية -على أيّ نمط، وليس بالضرورة أ أ أ أ - بالرغم من ظهور بعض القصائد منتظمة القافية قبلها فى الصين، وبالتزامن معها فى الدول السلتية، ولكنها لم تكن سمة للشعر عندهم، بل كانت قصائد فردية، ولا يصح القياس عليها[1]،

---

(١) سنناقش القافية فى الحضارات القديمة بمزيد من التفصيل فى الباب الثانى.

ثمّ انتقلت القافية إلى أنحاء متفرقة من العالم بعد قيادة العرب له فى القرن السابع وما بعده، وبروز العربية كلغة علم وأدب ذات تأثير.

ويمكن تصنيف اللغات بناءً على درجة الدقة والصنعة المحترفة للقافية، فأبسطها تلك التى تقبل مجرد تكرار الكلمات التى لها نفس المعنى باعتبارها قافية واحدة كالسريانية، ثمّ تتبعها تلك اللغات التى لا تشترط قافية على كل جملها الشعرية، كالصينية، والدرجة التالية هى اللغات التى لا تتعدى القافية فى شعرها إلا تماثل المقاطع الصوتية بدون شروط؛ كالفرنسية والتاميلية والمنغولية، ثمّ تأتى اللغة الانجليزية والتى تعتبر القافية – فى وضعها المثالى، ولكن تطبيقه يكاد يكون غير موجود – مقطعًا يبدأ من آخر حرف متحرك منبور وينتهى بنهاية الجملة الشعرية، ولكنها أقل تعقيدًا من العربية، فهى تتعامل مع المقطع كوحدة واحدة، ولا تشترط شروطًا على كل حرف داخل ذلك المقطع، فليس الحرف هو الأساس كالعربية.

والقوافى السلتية – وخصوصًا الإيرلندية والويلزية – تشترط شروطًا متشابهة فى تعقيدها مع الإنجليزية، ولكن كثرة قوافيها داخل الجملة الشعرية الواحدة تجعل النظم فيها أجمل وأكثر دقة، فوجودها فى درجة أعلى من الإنجليزية مردّه العدد وليس الجودة.

أمّا القافية العربية فهى ليست حرفًا ولا مقطعًا، بل هى علم كامل ووافٍ، والتعقيد العربى للقافية تخطى حدود خيال شعراء اللغات الأخرى، ولعلهم يصابون بضرب من الجنون إذا ذكرنا أمامهم أنّ رسائل دكتوراة ومجلدات ضخمة ما زالت تُعَدّ فى القافية فقط، بينما مفهوم القافية لدى الكثير منهم أن يتشابه آخر صوت فى كل جملة شعرية، وبعض الشعر لا يقدر حتى على هذا، كما أنّ النموذج العربى للقافية، وهو أ أ أ أ، يعتبر أكثر دقة من أى نموذج آخر، فتشابه القافية على طول القصيدة شرط أصعب من تنوع أنماطها دون شروط، وأقصد بشروط هنا شروط الاختيار وليس شروط القافية، فالشاعر العربى حر الاختيار لقافية واحدة، ثم يتقيد بها لآخر القصيدة، بينما شعراء الأنماط الأخرى يختارون حروف قافيتهم عدة مرات لا تنتهى إلّا بانتهاء القصيدة.

لقد تميّز الشعر العربى بأكثر ممّا عُدَّ خصائصًا تقنية لصنعة الشعر، فلم يكن العروض والقافية فقط ما يميّزانه ويقدّمانه، بل كانت عناصر القصيدة الداخلية فيه مدعاةً للذهول أيضًا، فوصلت القصيدة العربية منذ القدم إلى مرحلة مثيرة للاهتمام من حيث وحدتها،

وتنوع مقدماتها، مثل؛ المقدمة الطللية والغزلية والخمرية، بالإضافة إلى الصور الفنية، والخيال، وموسيقى الأحرف، وكلّ هذا ساعد فى إظهار قصائد اللغات الأخرى كالأقزام أمام العملاق السامى العربى، وأثار فضول واهتمام العرب وغير العرب لدراسة الشعر العربى، فقُدّمت مئات الآلاف من الكتب والدراسات والمقالات والأطروحات والأبحاث العلمية المتعلقة بالقصيدة العربية فى أكاديميا اللغات الأخرى.

القافية العربية ونماذج القافية فى الشعر الهندوالأوروبى:

حكم العرب المسلمون الأندلس مع بداية القرن الثامن الميلادى، وكانت مدن الأندلس مثل؛ غرناطة وقرطبة وإشبيلية مركز الحضارة والعلم والفن فى العالم بأسره لحوالى أربعة قرون لاحقة، وعاش فيها مواطنون متعددو الثقافات والأديان والأعراق، فكان فيها الأمازيغ والإسبان والبرتغاليون والبربر والصقالبة والمسيحيون واليهود، وكانت اللغة العربية هى لغة المعاملات الرسمية فى الدولة، ولغة العلم والفن فى العالم بأسره، مما دفع غير العرب إلى تعلمها، وترجمة الكتب العلمية والأدبية عنها، وإنشاء معاهد خاصة بهذا الغرض، مثل "مدرسة توليدو للمترجمين" Escuela de Traductores de Toledo فى طليطلة، وبلغ تأثير العربية فى العوام أنّ غير العرب كانوا يحاولون حشو كلامهم بالمفردات العربية إعلاءً من مكانتهم الاجتماعية والثقافية.

وتأثر الأدب الأوروبى بتأثر اللغة، فقد تأثر الشعر الإسبانى ثمّ الأوروبى بموضوعات وأسلوب الشعر العربى، ومنها الغزل والفروسية، بعد أن كانت أغلب الأشعار الأوروبية ذات مواضيع دينية، وظهرت فى كل أوروبا موجة من الشعراء الذين يغنون شعرهم متأثرين بالعرب، مثل "تروبادور" Troubadour فى اوكسيتانيا [١]، و"مينيسانغ" Minnesang فى ألمانيا، و"تروفادوريسمو" Trovadorismo فى البرتغال وإسبانيا، وغيرها.

ولم يقتصر التأثر على الموضوعات فقط، بل تعدّاه إلى الصنعة نفسها، فقد أسهم الشعر العربى بشكل مباشر وغير مباشر فى إدخال مفهوم القافية إلى الشعر العالمى، وهو مفهوم ما زال مستخدمًا إلى الآن، وقد كان النمط التقليدى لقافية القصيدة العربية هو أ أ أ، بمعنى التزام العجز بقافية واحدة على طول القصيدة، وتغيير هذه القافية

(١) أوكسيتانيا هى منطقة جغرافية فى جنوب أوروبا، لغتها أوكسيتانية، وتشمل جنوب فرنسا وأجزاء من إيطاليا.

فى الصدر، وقد تغير هذا النمط للقافية فى العصر العباسى بظهور المزدوج والمسمطات، وجاء الشعر الأندلسى متممًا لهذا التغيير بظهور الموشح والزجل [1]، وسنذكر هنا التأثير المباشر للنمط الكلاسيكى والأنماط الجديدة للقافية العربية على الشعر الأوروبى.

إنّ قافية الشعر الهندوالأوروبى تتبع أنماطًا كثيرة، تُوَزَّع فيها القافية على مجموعات من المقاطع الشعرية، تُسَمّى stanza، منها الثنائية، مثل: أ أ ب ب ج ج، والثلاثية، مثل: أ ب ج أ ب ج، والرباعية، مثل: أ ب أ ب ج د ج د، وصولًا لأنماط تتكون من أربع عشرة جملة شعرية، مثل: سوناتة شكسبير (أ ب أ ب ج د ج د ه و ه و ز ز)، وليس هناك ضوابط واضحة لما يشتهر من الأنماط ويكثر استخدامه، وغالبًا ما يستخدمها شاعر مهم ومؤثر لتنتشر، فلعبة الاحتمالات تجعل أنماط القافية لانهائية، والكثير من هذه الأنماط بدأت عربية، واجتاحت الشعر الهندوأوروبى فى فترة القرون الوسطى بتأثير مباشر من شعراء الأندلس العرب، واستُخدِمت لقرون عديدة، وما تزال مستخدمة فى الشعر التقليدى إلى هذا اليوم، وسنعرض فى هذا الجزء من الفصل بعض الأمثلة من الشعر الهندوأوروبى فى فترة ما بعد القرن الثانى عشر الميلادى مقفىً بأنماطٍ لقافية معينة، ونفس الأنماط فى شعر عربى أندلسى وعباسى أقدم من نظيره الأوروبى.

إنّ النمط الأشهر والتقليدى للقافية الأوروبية هو المقطع الرباعى أ ب أ ب ج د ج د، ومن الأمثلة عليه القصيدة الألمانية "مرحبًا ووداعًا" Willkommen und Abschied للشاعر الألمانى "غوته" Goethe، والذى عاش فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، وبدايتها [2]:

Willkommen und Abschied

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!

Es war getan fast eh gedacht.

Der Abend wiegte schon die Erde,

Und an den Bergen hing die Nacht;

(١) سنناقش هذا بمزيد من التفصيل فى الباب الثالث من هذا الكتاب.

(٢) القصيدة فى كتاب أوكسفورد للشعر الألمانى: من القرن الثانى عشر إلى القرن العشرين لفيلدر (طبعة جامعة أوكسفورد باللغة الألمانية)، ص ١٠٤.

Schon stand im Nebelkleid die Eiche,

Ein aufgetürmter Riese, da,

Wo Finsternis aus dem Gesträuche

Mit hundert schwarzen Augen sah.

واستمر هذا النمط إلى يومنا هذا، وهذا مثال على قصيدة روسية للشاعرة "آنا أخماتوفا" Анна Ахматова، قصيدة "يبدو لك ساخرًا..."، Показать бы тебе, насмешнице... والتى كتبتها ما بين ١٩٣٥ - ١٩٤٠م[1]:

Показать бы тебе, насмешнице...

Показать бы тебе, насмешнице

И любимице всех друзей,

Царскосельской веселой грешнице,

Что случится с жизнью твоей —

Как трехсотая, с передачею,

Под Крестами будешь стоять

И своей слезою горячею

Новогодний лед прожигать.

Там тюремный тополь качается,

И ни звука. А сколько там

Неповинных жизней кончается...

وهذا النمط من القافية نفسه كان مستخدمًا فى مسمطات العصر العباسى، وهذه إحداهنّ، لِدِيْكِ الجنّ بين القرنين الثامن والتاسع الميلاديين[2]:

(١) القصيدة فى ديوان قُدّاس ١٩٣٥-١٩٤٠ لآنا أخماتوفا (طبعة رابطة الكتاب الأجانب باللغة الروسية)، ص ١٢.

(٢) القصيدة فى ديوان ديك الجن الحمصى (طبعة اتحاد الكُتّاب العرب)، ص ٢١٢.

قُولى لطيْفكِ ينثني عنْ مضْجَعى عندَ المنامْ
عنْدَ الرُّقادْ عنْدَ الهُجوعْ عندَ الهُجودْ عند الوَسَنْ
فعسى أنامُ فَتَنْطَفي نارٌ تَأجَّجُ فى العِظامْ
فى الفؤادْ فى الضّلوعْ فى الكُبُودْ فى البَدَنْ
جسدٌ تقلبهُ الأكفُّ على فراشٍ من سقامْ
من قَتَادْ من دموعْ من وُقودْ من حَزَنْ
أمّا أنا فكما علمْ تِ فهل لوصلكِ من دوامْ
من مَعَادْ من رجوعْ من وجودْ من ثَمَنْ

ومن الأنماط الأخرى المنقولة بشكل مباشر أ أ ب ج ج ب، ومنه قصيدة " تجسيد الفعل الإلهى" De la incarnazione del verbo divino الشاعر الإيطالى "ياكوبونى دا تودى" Jacopone da Todi، فى القرن الثالث عشر الميلادى، والتى افتتحها بمقطع أ أ، ثمّ أكمل ب ب ب ج د د د ج، وبدايتها[1]:

De la incarnazione del verbo divino
Fiorito è Cristo nella carne pura:
or se ralegri l'umana natura.
Natura umana, quanto eri scurata,
ch'ai secco fieno tu eri arsimigliata!
Ma lo tuo sposo t'ha renovellata!
or non sie ingrata □ de tale amadore.
Tal amador è fior de puritade,
nato nel campo de verginitade:
egli è lo giglio de l'umanitade,
de suavitate □e de perfetto odore.

(١) القصيدة فى كتاب بينغوين للشعر الإيطالى لجورج كاى (طبعة بينغوين باللغة الإيطالية)، ص ١٣.

وهو نمط اتُّبِعَ فى فن الموشحات، ومنه انتقل لأوروبا، ومن الأمثلة عليه قصيدة أبو الحسن بن نزار، وتروى لإبن حزمون، ومطلعها[١]:

اشْرَبْ عَلَى نَغْمَةِ المَثَانِى ثَانِ
وَلا تَكُنْ فى هَوَى الغَوَانِى وَانِ
وَقُلْ لِمَنْ لامَ فى مَعَانٍ عَانِ
مَاذَا مِنَ الحُسْنِ فِي بُرُودِ رُودِ
يَهِيجُ وَجْدِى إذَا الأَنَامُ نَامُوا
قَوْمٌ إذَا عَسْعَسَ الظَّلامُ لامُوا
وَمَا بِهِ هَامَ مُسْتَهَامُ هَامُو
فَقُلْ لِعَيْنٍ بلا هُجُودِ جُودِي

ونمط القافية العربى الأشهر أ أ أ أ، ولا داعىَ لذكر أمثلة عليه، فهو موجود فى القصائد العربية منذ نشأتها المعروفة حتى يومنا هذا، وهو نمط القافية الوحيد حتى العصر العباسى، ومنذ ذلك الوقت وبالرغم من ظهور العديد من الأنماط، إلا أنها غابت، وبقى هذا النمط بازغًا ومعروفًا، وقد يظن البعض أنّ الموشح والزجل طغى عليه فى الأندلس، ولكنّ هذا غير صحيح، فقد شكل النمط التقليدى للقافية الجزءَ الأكبر من شعر الأندلس، وقد انتقل النمط التقليدى للقافية إلى الشعر الأوروبى فى فترة النهضة الأندلسية، وعليه الكثير من الأمثلة بدءًا من القرن الثانى عشر، وحتى يومنا هذا.

وكما كان الشعر العبرى الأكثر تأثُّرًا بالوزن العربى فقد وقف نفس الموقف فيما يخص القافية العربية أيضًا، وكانت القصائد العبرية فى الأندلس كلُّها تقريبًا مقفاة بالنمط أ أ أ أ، ومن الأمثلة على هذا قصيدة "قلبى فى الشرق"، "לבי במזרח" لـ"يهوذا اللاوى" יהודה הלוי [٢] فى القرن الثانى عشر:

לבי במזרח

לִבִּי בְמִזְרָח וְאָנֹכִי בְּסוֹף מַעֲרָב/ אֵיךְ אֶטְעֲמָה אֵת אֲשֶׁר אֹכַל וְאֵיךְ יֶעֱרָב

אֵיכָה אֲשַׁלֵּם נְדָרַי וֶאֱסָרַי, בְּעוֹד/ צִיּוֹן בְּחֶבֶל אֱדוֹם וַאֲנִי בְּכֶבֶל עֲרָב

יֵקַל בְּעֵינַי עֲזֹב כָּל טוּב סְפָרַד, כְּמוֹ/ יֵקַר בְּעֵינַי רְאוֹת עַפְרוֹת דְּבִיר נֶחֱרָב.

(١) القصيدة فى كتاب المُغرب فى حُلى المغرب لابن سعيد المغربي/ ج ٢ (طبعة دار المعارف)، ص ١٤٧.
(٢) القصيدة فى كتاب قصائد مختارة ليهوذا اللاوى لحليل حلكين (طبعة نكست بوك باللغة العبرية)، ص ٢١.

ونلاحظ وحدة القافية، كما نُلاحظ التَّصريع أيضًا:

ومن القصائد الإسبانية على نفس نمط القافية قصيدة "الملك رودريغو" rey Rod-rigo، وهى قصيدة لشاعر مجهول من القرن الخامس عشر، كلها مقفاة باستثناء جملة شعرية واحدة، والقصيدة هى[1]:

Rey Rodrigo
Los vientos eran contrarios, la luna estaba crecida,
los peces daban gemidos, por el mal tiempo que hacía,
cuando el buen rey don Rodrigo, junto a la Cava dormía
dentro de una rica tienda, de oro bien guarnecida.
Trescientas cuerdas de plata, que la tienda sostenían;
dentro había cien doncellas, vestidas a maravilla:
las cincuenta están tañendo, con muy extraña armonía;
las cincuenta están cantando, con muy dulce melodía.
Allí habló una doncella/ que Fortuna se decía:
-Si duermes, rey don Rodrigo, / despierta por cortesía.
y verás tus malos hados/ tu peor postrimería,
y verás tus gentes muertas/ y tu batalla rompida
y tus villas y ciudades/ destruidas en un día,
tus castillos fortalezas/ otro señor los regía.
Si me pides quién lo ha hecho/ yo muy bien te lo diría:
ese conde don Julián/ por amores de su hija,
porque se la deshonraste/ y más de ella no tenía
juramento viene echando/ que te ha de costar la vida.
Despertó muy congojado/ con aquella voz que oía;

(١) القصيدة فى كتاب بينجوين للشعر الإسبانى لجون كوهين (طبعة بينجوين باللغة الإسبانية)، ص ٧٩.

con cara triste y penosa/ de esta suerte respondía:
-Mercedes a ti, Fortuna/ de esta tu mensajería.
Estando en esto ha llegado/ uno que nueva traía
cómo el conde don Julián/ las tierras le destruía.

واستمر هذا النمط فى الشعر الهندوأوروبى إلى اليوم، ومن القصائد الحديثة ذات القافية الواحدة، قصيدة "قافية موحدة من أجل الاستحمام" A Monorhyme for the Shower للشاعر البريطانى المعاصر "ديك ديفيز" Dick Davis [1]:

A Monorhyme for the Shower
Lifting her arms to soap her hair
Her pretty breasts respond - and there
The movement of that buoyant pair
Is like a spell to make me swear
Twenty odd years have turned to air;
Now she's the girl I didn't dare
Approach, ask out, much less declare
My love to, mired in young despair.
Childbearing, rows, domestic care
All the prosaic wear and tear
That constitute the life we share
Slip from her beautiful and bare
Bright body as, made half aware
Of my quick, surreptitious stare,
She wrings the water from her hair
And turning smiles to see me there

(١) القصيدة فى الشعر: مختارات للجيب لغوين (طبعة بينغوين أكاديميكس باللغة الإنجليزية)، ص ٤٠١.

لقد أنتجت الموشحات والأزجال أنماطًا متعددة للقافية، بالإضافة إلى عدّة قوافٍ داخلية، يسمعها غير العرب، وغالبًا لا يدركون صنعة الشعر ونهاية البيت لعدم علمهم بالوزن، وربما يعتقدون أنّ فيها قوافيَ أكثر، فيحاولون تقليدها، ممّا يُنتج لديهم أنماطًا أكثر للقوافى، والموشحات والقصائد المذكورة هى على سبيل المثال لا الحصر، فهى كثيرة ولكننا نخشى الإطالة، ونكتفى بالإشارة إليها بما يحقق الغرض.

إنّ قضية تأثير القافية العربية على الأوروبية كانت وما زالت محل جدال وخلاف بين الباحثين، فذكرها بعضهم، بينما رأى بعضهم العكس؛ أى أنّ أنماط القافية الأوروبية هى التى ساهمت فى ظهور الموشحات والأزجال.

رأى "والتر كوهين" **Walter Cohen** أنّ أنماط القافية التى ظهرت فى أوكسيتانيا منشأها عربى، أخذها شعراء التروبادور – من أمثال "وليام التاسع" **William IX** [1] و"ماركابرو" **Marcabru** – عن الموشحات والأزجال، على الرغم أنّ التماثل بينها غير تام، ولم يصل حد التطابق، ولكن تأثير أنماط القافية العربية واضح، وأنماط القافية الأوكسيتانية كانت المساهم الأهم فى أنماط القافية فى اللغات الأوروبية[2].

ناقشت "ماريا روسا مينوكال" **Maria Rosa Menocal** عدة قضايا تشير إلى تأثر الشعر الغربى بالعربى فى الأندلس، واستنتجت أنّ فكرة القافية فى الشعر قد دخلت أوروربا بعد التأثر بالعرب فى الأندلس فى العصور الوسطى[3].

ورأى شوقى ضيف أنّ الموشحات والأزجال نشأت كامتداد لسمطات العصر العباسى، وأنّها أثرت فى أنماط القوافى الأوروبية بانتقالها المباشر من الأندلس للأوروبيين[4].

وتطرق "آنخيل خيثالث بالنسيا" **Ángel González Palencia** إلى الفرضية التى قدمها "خليان ريبيرا" **Julián Ribera**، والتى ذكر فيها أنّ المسلمين جاءوا إلى الأندلس قلة، وعلى الرغم أنّ خطاباتهم الرسمية كانت تتم بالعربية الفصحى، إلّا أنّ اللاتينية

---

(١) وليام التاسع كان دوق لمقاطعة أكويتين منذ عام ١٠٨٨ م، ومن أوائل شعراء التروبادور، ومقاطعة أكويتين مقاطعة قديمة كان يحكمها ملوك إنجلترا وفرنسا، وانتهت فى منتصف القرن الخامس عشر.

(٢) انظر كتاب تاريخ الأدب الأوروبى: الغرب والعالم من العصور القديمة إلى الحاضر لوالتر كوهين (طبعة جامعة أوكسفورد باللغة الإنجليزية)، ص ١٦٢.

(٣) انظر كتاب الدور العربى فى تاريخ أدب العصور الوسطى: التراث المنسى لماريا روسا مينوكال (طبعة جامعة بنسلفانيا باللغة الإنجليزية).

(٤) انظر كتاب تاريخ الأدب العربي/ ج ٨ لشوقى ضيف (طبعة دار المعارف)، ص ١٤٦.

طغت على محادثاتهم اليومية نتيجة لتعاملهم مع الأكثرية الأوروبية، ونتيجة لهذا التأثر فقد ظهرت الموشحات والأزجال بأنماط قوافيها المتعددة[1].

ونذهب هنا إلى ما ذهب إليه والتر كوهين وماريا روسا مينوكال وشوقى ضيف بأنّ أنماط القوافى انتقلت من العربية إلى الأوروبية، لأنّ عادة الأدب عبر التاريخ أنّ يتأثر الضعيف بالقوى، ويحاول تقليده بصرف النظر عن جودة الفن.

(١) انظر كتاب تاريخ الفكر الأندلسى لآنخيل بالنسيا (طبعة المركز القومى للترجمة)، ص ١٧٣.

الفصل الثالث

القصيدة العربية فى الأكاديميا الغربية

وقد يتساءل القارئ بعد كل المقارنات والتصنيفات السابقة: هل تتعامل الأكاديميا غير العربية مع القصيدة العربية بهذا المنطق من التفوق؟ وهل يُسلّم منظّرو آداب اللغات الأخرى القصيدةَ العربية راية التميز؟ أم أنّ ما تمّ استنتاجه ليس إلّا ضربًا من ضروب التحيّز؟ واستسلامًا عاطفيًا للهوية؟

هذه المواضيع وغيرها درسها المستشرقون المهتمون بالأدب العربى، والمستشرق هو ابن الجزء الغربى من العالم، والذى يدرس جانبًا ما من الحضارات الشرقية، وليس بالضرورة أن يُعنى المستشرق بالأدب تحديدًا، فقد يدرس السياسة أو الاقتصاد أو الثقافة مثلًا، وقد اهتم الكثير من المستشرقين بدراسة الثقافة العربية عبر مختلف عصورها، والشعر -كما هو معلومٌ للقاصى والداني- أحد أهم الأركان فى هذه الثقافة، إن لم يكن أهمها على الإطلاق، وآراء المستشرقين فى الشعر العربى كوّنت مفاهيمًا أساسية ومؤثرة فى الأكاديميا الغربية، وسنمر على بعض آراء المستشرقين المتعلقة بصنعة الشعر العربى من وزن أو قافية.

أشاد النمساوى "غوستاف غرنباوم" Gustave E. von Grunebaum بالعروض العربى، واعتبره عروضًا فنيًا غنائيًا، وقال أنّها ميزة وجدت فى القليل من أشعار اللغات الأخرى مثل اليونانية واللاتينية[1].

وأشاد "ياروسلاف ستيتكيفيتش" Yārūslāf Stītikīfītsh بمحتوى وشكل القصيدة العربية، وبكونها محافظة على هذا الشكل لقرون طويلة، وهو الشكل الذى لم يصل إليه الشعر الأوروبى، وقد اعتبر ياروسلاف أنّ لهذا الشكل مصدرين هما وزن القصيدة

---

(١) انظر أطروحة «دراسات المستشرقين للشعر الجاهلى: نظرية مرجليوث وآراء المستشرقين والنقاد العرب فيها والوحدة الموضوعية والخيال والأنواع الأدبية» لأكرم العوسجى (أطروحة لنيل درجة الدكتوراة من الجامعة الإسلامية/ بغداد)، ص ٧٢.

بالدرجة الأولى وقافيتها بالدرجة الثانية، وأشار ياروسلاف أيضًا إلى النضج الموسيقى فى الشعر العربى، والذى يصل بالقصيدة لمستوى المقطوعة، وذكر أمثلة على ذلك؛ منها بعضَ الأبيات من معلقة امرئ القيس -التى يسميها ياروسلاف الجوهرة السوداء- ومنها نونيةِ المثقب العبدى، ومطلعها[1]:

أَفاطِمُ قَبلَ بَينِكِ مَتِّعينى	وَمَنعُكِ ما سَأَلتُكِ أَن تَبينى
فَلا تَعِدى مَواعِدَ كاذِباتٍ	تَمُرُّ بِها رِياحُ الصَيفِ دونى
فَإِنّى لَو تُخالِفُنى شِمالى	خِلافَكِ ما وَصَلتُ بِها يَمينى
إِذًا لَقَطَعتُها وَلَقُلتُ بِينى	كَذَلِكَ أَجتَوى مَن يَجتَوينى

ولم يجد "جبرئيل القرداحى" أغنى من اللغة العربية ليضرب بها المثل فى الشعر والنثر، وأن يحاول أن يقرن اللغة السريانية بها، فقال فى مقدمة كتابه "الكنز الثمين فى صناعة شعر السريان وتراجم شعرائهم المشهورين": "لأنّه معلوم عند أهل الاطلاع الخبرا أنّ السريانيّة من أغنى اللغات بعد العربية نظمًا ونثرًا" [2].

أما "فوفلفهارت هاينريش" Wolfhart Heinrichs الذى نفى وحدة القصيدة، ووصف الشعر العربى بالتشتت، إلّا أنّه - مُدركًا أو غير مُدرِك - مدح بلاغة وجزالة وشكل - وهو ناتج عن الوزن - القصيدة العربية، بقوله: "فى الشعر الوصفى فإنّ البناء المفكك يتضح بكل قوة على الرغم من المساعدة التى يقدمها الموضوع الموصوف نفسه، ويبدو وكأنّ الشاعر العربى لم يستطع - مع كل الحدة فى معاينته - أن يلاحظ فى موضوعات وصفه أشياء أخرى غير الجزئيات الصغيرة والمهمة، إذ أنه يستغل كل ذكائه الكلى الخارق لكى يبتكر أشكالًا لغوية متقنة لهذه المعاينات الجزئية، ولذلك فإنّ تخلخل التركيب خاصية جوهرية من خصائص القصائد العربية، فالقصيدة مزيج غير متلائم وليست كلها عضوية" [3].

(١) انظر أطروحة «دراسات المستشرقين للشعر الجاهلى: نظرية مرجليوث وآراء المستشرقين والنقاد العرب فيها والوحدة الموضوعية والخيال والأنواع الأدبية» لأكرم العوسجى (أطروحة لنيل درجة الدكتوراة من الجامعة الإسلامية/ بغداد)، ص ٨٣.

(٢) انظر كتاب الكنز الثمين فى صناعة شعر السريان وتراجم شعرائهم المشهورين لجبرئيل القرداحى (طبعة إكس تايبوغرافيا بولى غلوتا).

(٣) انظر أطروحة «دراسات المستشرقين للشعر الجاهلى: نظرية مرجليوث وآراء المستشرقين والنقاد العرب فيها

وعلى الجانب الآخر هناك كثيرون ممّن لم يتذوق الشعر العربى، أو غاب عنه الكثيرَ من خصائصه الجمالية، ولكن هذا القصور فى النظرة لم يصل أبدًا إلى الوزن أو القافية، بل تطرّق لمواضيع أخرى بعيدة تمامًا عن الصنعة، فهذا "ثيودور نولدكة" Theodor Nöldeke مثلًا بدا مراجعًا لذاته بخصوص دراسته للشعر العربى القديم، وهذا يظهر بقوله: "يبدو محل خلاف إذا ما كانت المتعة الجمالية التى تمنحها دراسة الشعر العربى القديم جديرة بالمجهود الكبير الذى يجب أن يُبذَل لفهم تقريبى لمثل هذا الشعر"، ولكن هذا الرأى بعيد تمامًا عن الوزن والقافية، ومصوغاته الأساسية – كما يراها نولدكة – هو غرابة الألفاظ، وتشابه أفكار الشعراء، وغياب الوحدة عن القصيدة، وعدم دقة الشعر الذى وصلنا[1].

لقد كان من الطبيعى ألّا تبدو آراء كل المستشرقين حول الشعر العربى إيجابية، فالآراء السلبية لها ما يبررها أيضًا، وعلينا أن لا ننسى قبل دراسة رأى غير العرب فى الشعر العربى أن نأخذ باعتبارنا عاملين رئيسيين؛ وهما فهم الباحث التامّ والسليم للغة العربية، وقدرته على استبعاد العوامل السياسية والجغرافية والديموغرافية وأى عوامل أخرى غير تلك العلمية خلال الدراسة والبحث.

فهم اللغة العربية:

يتقدم الغرب على الشرق فى الكثير من العلوم، والعلوم الإنسانية أهمّ وأبرز هذه العلوم، ولكنّ الأكاديميين الغربيين يواجهون صعوبةً فى فهم اللغات الشرقية نظرًا لاختلاف طبيعتها عن طبيعة لغاتهم، فتكون الدراسات اللغوية الشرقية شائكة بالنسبة لهم، وقد يرتكبون أخطاءً فادحة، فيتقدّم الشرقى عليهم فى هذا المجال إذا اتّبع منهجًا علميًا صارمًا.

يحاول أغلب الأكاديميين الغربيين دراسة العروض العربى بقوالبهم اللغوية الغربية الجاهزة، ممّا يُفقده جماله وتميزه، فيتعاملون معه من منظور العروض الكمّى، ويصرّون

والوحدة الموضوعية والخيال والأنواع الأدبية» لأكرم العوسجى (أطروحة لنيل درجة الدكتوراة من الجامعة الإسلامية/ بغداد)، ص ٨٩.

(١) انظر أطروحة "دراسات المستشرقين للشعر الجاهلى: نظرية مرجليوث وآراء المستشرقين والنقاد العرب فيها والوحدة الموضوعية والخيال والأنواع الأدبية" لأكرم العوسجى (أطروحة لنيل درجة الدكتوراة من الجامعة الإسلامية/ بغداد)، ص ٢٠٠.

على التركيز على المقاطع بدل الحروف، وتقطيع المقاطع لطويل وقصير، بدلًا من تصنيف الأحرف لساكن ومتحرّك، فمثلًا يتم تقطيع «فعولن» على الطريقة العربية (متحرك (فَ)، متحرك (عُ)، ساكن (وْ)، متحرك (لَ)، ساكن (نْ))، بينما يتم تقطيعها على الطريقة الغربية (مقطع قصير (فَ)، مقطع طويل (عو)، مقطع طويل (لن))، وهذا يفقد الشعر العربى خصائصه الغنائية، ويجعل قواعد الزحافات والعلل عصيةً على الفهم، ولعلّ الأقرب والأصح أن تُقسَّم دراسة العروض عالميًا إلى «عروض يتعامل مع المقاطع»، و«عروض يتعامل مع الأحرف»، ثمّ يكون عروض المقاطع كميًا أو نوعيًا.

وقد نظرت الدراسات الغربية لتقطيع الشعر العربى بناءً على العلوم الفونولوجية الصوتية التى وصلوا إليها، ولكن بمحاولة تعميم لخصائص لغاتهم على اللغات الشرقية، دون مراعاة خصائص كل لغة، ف«فَ» مثلًا ليس مقطعًا استنادًا للدراسات العربية، بل حرف متحرك، ولكن الأكاديميين الغربيين ينظرون ل«فَ» على أنّه مقطع مكوّن من (ساكن، يتبعه صوت قصير)، وقد استندوا فى ذلك على مقاطع اللغات الأوروبية، وهذا طبعًا ينافى القواعد الصوتية العربية التى تتفق على أنّ الكلمة لا تبدأ بساكن.

دراسات «ما بعد الاستعمارية:

نشر إدوارد سعيد كتابه Orientalism "الاستشراق" عام ١٩٧٨م، والذى كان أحد أكثر الكتب التى نالت شهرة فى العالم فى النصف الثانى من القرن العشرين، وقد عرّف إدوارد الاستشراقَ على أنّه "الطريقة التى يتم بها تناول التعابير الخاصة بالشرق، وهى الطريقة المبنية على المكانة الخاصة للشرق فى التجربة الغربية الأوروبية"، بمعنىً آخر فإنّ إدوارد لم يتطرق إلى الاستشراق باعتباره فضول الغرب لدراسة الشرق بشكل علمى محايد، بل أعطى أهمية لموازين القوى الاستعمارية أثناء هذه الدراسة، وأخذ فى اعتباره أنّ المستعمِر عند دراسته شيئًا يخص المستعمَر فإنّه لن ينسى نظرته السيادية له، وقد قصد إدوارد فى "الاستشراق" نظرة أكاديميى فرنسا وبريطانيا ولاحقًا الولايات المتحدة إلى التجارب الاجتماعية والثقافية والاقتصادية الشرقية باعتبارها أقل أهميةً ومكانةً، وهى نظرة لم تنفصل عن كون القوى الغربية كانت مستعمِرة للشرق حتى وقت قريب، وقد زال الاستعمار العسكرى، ولكن بقيت آثاره الفكرية، وبقيت النظرة الفوقية للغرب موجودة تجاه الشرق وأدواته[1].

(١) انظر كتاب الاستشراق لإدوارد سعيد (طبعة بانثيون باللغة الإنجليزية).

كانت آثار "الاستشراق" كبيرة جدًا، ومتعدّدة الرؤى والأبعاد والجوانب، فترك "الاستشراق" آثارًا كبيرة على الدراسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والأدبية، ووصل فى تأثيره إلى "النظرية الأدبية" أيضًا - النظرية الأدبية هى الدراسة المنهجية لطبيعة الأدب وطرق تحليله - وأنشأ فيها مدرسة جديدة عُرفت بـ"دراسات ما بعد الاستعمارية"، وهى مدرسة تؤكد على عدم الفصل بين القوة والمعرفة.

صنّفت قوّة المستعمِر الغربى الثقافةَ الشرقية على أنّها بربرية وغير ديمقراطية وهمجية، وغيرها من المصطلحات التى لا تشجع على اعتبار الفنون الشرقية فى النهاية متميزة ومتطورة، وخلاصة القول بأنّ مدرسة دراسات ما بعد الاستعمارية تصوّر الغربى حين يدرس الشعر العربى كأنّه يقول للعربى بنظرة استعلاء: "أنت ضعيف وهمجى وتابع لنا، فكيف تنتج قصيدة أفضل من قصائدنا!"، وخير دليل على ذلك ما كتبه البروفيسور الأمريكى والتر أندروز عند دراسته للشعر التركى: "الأسباب التى تجعلنا لا نأخذ الشعر التركى بالاعتبار كثيرة، وتقريبًا ليست مباشرة. كما ذكرت سابقًا، هناك مصالح واضحة لرؤية العدو العثمانى دائمًا كعدو عنيد، وليس شاعرًا حساسًا أبدًا" [1]، أمّا سيوف أكاديميى الشرق فى معترك البحث العلمى فخشبية، وأصواتهم غير مسموعة لتُجارى هذه السطوة الغربية، ولذلك ليس للشعر العربى من يعزز صورته فى الغرب.

---

(١) انظر كتاب الشعر العثمانى الغنائى لوالترز اندروز ونجات بلاك وميهميت كالباكلى (طبعة مطابع جامعة واشنطن باللغة الإنجليزية)، ص ٥.

الباب الثانى

أسباب تقدم القصيدة العربية

لم يهدف الباب السابق من الكتاب إثباتَ علوّ كعب الشعر العربى على شعر اللغات الأخرى، وإظهار قصائدها كالتلاميذ العابثة فى حضرة المدرس العربى الرصين، ولا هو ضربٌ من ضروب الأدب المقارن الذى يتفحص الآداب فى شتى اللغات والثقافات ثمّ يحدد أوجه التشابه والاختلاف بينها، بل عنى الباب السابق بإظهار التعقيد المحترف والجميل للشعر العربى، والذى يفرض على الشعراء التعامل مع الحرف لوزن قصائدهم، والحرف وحدة أدق من المقطع الذى تتعامل معه أشعار اللغات الأخرى، كما يحدد الإرث الشعرى العربى شروطًا دقيقة للقافية لما قد يصل لستة حروف، وليس مقطعًا فى بداية الجملة الشعرية أو وسطها أو آخرها.

والفصل السابق وإن شفى بعض غليل النفس الباحثة، إلّا أنّه قد فتح الأبواب على سؤال أكثر غموضًا، وهو: لماذا تفوّقت صنعة الشعر العربى على صنعة الشعر فى اللغات الأخرى؟

الفصل الأول

الفرضية الأولى: تفوق الشعر العربى نتيجة لخصائص لغوية

إنّ أول إجابة تتبادر إلى الذهن عند طرح هذا السؤال هى الخصائص الصوتية للغة العربية، بمعنى أن نفترض أنّ تقدّم صنعة الشعر العربى جاءت نتيجةً لميزاتٍ اختصّت بها اللغة العربية، ولم توجد هذه الميزات فى غيرها، أو قد تكون موجودة بشكل أقل، وينبغى لهذه الفرضية أن تُفحص وتُحقّق وتنال اهتمامًا من المختصين فى علوم الصوتيات، ولكننا سنراجع بعض ما توصلت إليه الكتب والدراسات التى ربطت أنظمة الوزن والقافية بالخصائص اللغوية، ونربط منطقيًا بين النتائج والنظريات والفرضيات التى بين أيدينا، لعلّنا نهتدى لبعض الحقيقة، أو نبنى لبنةً فى أساسها.

وقبل خوض غمار هذه المعركة يجب أن نوضّح أنّ أغلب الدراسات فى مجال العلوم اللغوية مبنية على فرضيات لا تجزم بشئ، ويصعب قياس متغيراتها، وقد يقترب الباحث من الصحة بخصوص موضوعٍ ما، ثمّ يظهر ما ينسف فرضيته من أساسها، فلا يوجد أدلة ملموسة على هذا النوعِ من العلوم، وكذلك العلوم الإنسانية بشكل عام، وعلينا أن لا ننسى أيضًا أنّ للّغة الواحدة عدّة لهجات، ممّا يزيد الأمر تعقيدًا، ويخلق تباينًا بين آراء الباحثين، ولطالما اختلف الأكاديميون حول علاقة خصائص لغة ما بأنظمة الوزن والقافية الذى يتبعها الشعراء للنظم عليها، وحول وجود نظام وزن أو قافية أنسب من غيره استنادًا إلى خصائص لغوية معينة.

قام "سيمور تشاتمان" Seymour Chatman فى دراسة له بمقارنة نمط الوزن لدى شاعرين إنجليزيين؛ هما "جون دون" John Donne، و"الكساندر بوب" -Alexan der Pope، والوزنُ كما عرّفه تشاتمان هو تقليد أدبى ينظم جوانب معينة من الأصوات لأغراض جمالية، وبما أنّه تقليد فهو نسبى، وتظهر فيه شخصية الشاعر، والتى دعاها

تشاتمان "نمط"، ثمّ تطرق تشاتمان فى دراسته إلى نظام الوزن، وقال: "على الرغم أنّ بعض الخصائص وراء المقطعية - مثل النبر - تنتظم كمكونات أساسية للمقياس الشعرى، إلّا أنّ المقياس الشعرى يتواجد كنظام خارج اللغة"[1].

ولن نتطرق لنتائج دراسة تشاتمان لأنّها لن تخدم موضوعنا، ولكنّنا سنقف طويلًا أمام تعريفه وآرائه حول الوزن، لقد اعتبر تشاتمان أنّ نظام الوزن الشعرى شئ واللغة شئ آخر تمامًا، فهو لا ينفى إمكانية تطبيق أى نظام لوزن الشعر على أى لغة، وكأنّه يقول مثلًا إنّ بوسع اللاتينية أن تحصى عدد المقاطع ثمّ توحّدها فى كل الجمل الشعرية بدلًا من أن تهتمّ بالطويل والقصير من المقاطع، أو أنّه لا يوجد - لغويًا - ما يعيق الشعر الإنجليزى عن إيجاد علاقة بين المقاطع الطويلة والقصيرة، بدلًا من المنبورة وغير المنبورة.

وعلى الاتجاه الآخر تمامًا، فقد اعتبر "رومان جاكوبسون" **Roman Jakobson** أنّ الوزن الشعرى هو "ظاهرة لغوية"، وأنّه رهين بعض الشروط المرتبطة بقواعد اللغة، وتركيب الجمل فيها، بل وتتعدى حدود اللغة وتخضع لأنظمة سيميائية مختلفة، وعليه فلا يمكن إهمال أو تجاهل أى خاصية لغوية عند قرض جملة شعرية، فمثلًا لا يمكن تجاهل درجة انخفاض وارتفاع الصوت فى اللغة الإنجليزية عند الحديث عن المقاييس الشعرية الإنجليزية، ويؤكد جاكوبسون على مقولة الشاعر "رانسوم" **Ran-som** والتى تنص على أنّ "الشعر ضرب من ضروب اللغة" [2].

وإنّنا نقف حائرين أمام هذه الآراء المتباينة، ولكننا لن نقف على الحياد، بل سنحاول الوصول لوجهة نظر مناسبة، ومن أجل ذلك لن نخوض فى التفاصيل الفونولوجية، لأنّ هذا الخوض سيبقى دائرًا فى دائرة مغلقة، ولن يضيف شيئًا لما توصل إليه علماء الصوتيات، بل سنحاول فهم تأثير اللغة من عدمه على أنظمة الوزن من خلال عرض بعض الشواهد، وبتحليلها سنرى ما يضعف هذا الربط، ولا يعطى الخصائص اللغوية الدور الأبرز فى تقدم صنعة الشعر، وهذه الشواهد هى قلة عدد أنظمة تقطيع الجملة الشعرية إذا ما قورنت بعدد اللغات الهائل، واشتراك لغات تنتمى لعائلات لغوية

---

(١) انظر فصل مقارنة الأنظمة الوزنية لسيمور تشاتمان فى كتاب النمط فى اللغة (طبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا باللغة الإنجليزية)، ص ١٥٨.

(٢) انظر فصل اللغويات والشاعرية لرومان جاكوبسون فى كتاب النمط فى اللغة (طبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا باللغة الإنجليزية)، ص ٣٧٧.

مختلفة بأنظمة وزن واحدة، واشتراك لغات تنتمى لعائلات لغوية واحدة بأنظمة وزن مختلفة، وإمكانيّة استخدام أكثر من نظام وزن للّغة نفسها، أو تغيّر نظام الوزن الخاص بها بمرور الوقت.

أولًا: محدودية أنظمة الوزن مقابل عدد اللغات فى العالم:

إنّ عدد أنظمة الوزن محدود جدًا إذا ما قيس بعدد اللغات فى العالم، ففى مقابل ثلاث أنظمة للوزن - إذا اعتبرنا أنّ النظام العربى مختلف لدرجة أن يكون مستقلًا، وهو ما لا يتم اتباعه أكاديميًا فى الغرب - هناك أكثر من سبعة آلاف لغة حية فى العالم، موزعة على أكثر من أربع عشرة مجموعة، ولكل لغة عدّة لهجات، وهذا يعنى تباين كبير فى الأصوات وتكوين المقاطع والخصائص اللغوية إجمالًا، وهو تباين هائل لا يمكن أن يتحمله ثلاث أنظمة للوزن فقط، مما يعنى أنّ الخصائص الصوتية للغة لا تخلق نظامًا لوزن الشعر، بل هى التى تتجاوب مع أنظمة الوزن الموجودة، وتعدّل فيها بما لا يغير هويتها الواضحة.

ثانيًا: تأثر أنظمة وزن لغات بأخرى من مجموعات مختلفة:

والأمثلة على هذا التأثر كثيرة، ومنها ما ذكرنا من تأثير مباشر وغير مباشر لنظام الوزن العربى على نظرائه الفارسى والعبرى والتركى والأردى والهوسى والفولانى، فاللغة العربية لغة سامية من عائلة اللغات الأفروآسيوية، وكذلك الأمر بالنسبة للغة العبرية، فهى سامية أفروآسيوية، واللغة الهوسية تخالف الفرع وتشترك فى الأصل، فهى لغة تشادية أفروآسيوية، أمّا اللغات الأخرى فتنتمى لمجموعات لغوية أكثر بعدًا، فالفارسية والأردية تعود بأصلها لعائلة اللغات الهندوأوروبية، واللغة التركية تنتمى لعائلة اللغات التركية، والفولانية هى لغة من مجموعة اللغات الكونغونيجيرية، وبالرغم من هذا التباعد اللغوى إلا أنّ التأثر قد تمّ، وهذا يعنى أنّ تطبيق نظام وزنٍ واحد قد حصل فعلًا فى لغات مختلفة تمامًا فى خصائصها، مع ملاحظة أنّ بعض خصائص الوزن الثانوية قد تغيرت إذا ما قورنت بالعربية، مثل اعتماد تفعيلات مختلفة فى التركية، واحتواء البحر الشعرى على تفعيلات أكثر مثل الفارسية، أو أقل مثل الهوسية والفولانية، ولكنها تغييرات لم تمس هوية نظام الوزن نفسه وحافظت عليها، وسنفصل تأثر الوزن الهوسى بالعربى للمزيد من التوضيح.

تأثر الوزن الهوسى بنظيره العربى:

بالرغم من قصور اللغة الهوسية عن التنوع الموجود فى الأصوات العربية، إلّا أنّها استطاعت تطبيق نفس نظام الوزن بما يناسب خصائصها الصوتية، وبناءً على دراسة نشرها "آدامو" Adamu [1] بهدف دراسة تأثير نظام الوزن العربى على الهوسى، ذكر الباحث أنّ هناك ستة أنواع من المقاطع الصوتية فى اللغة العربية، وهى كالتالى:

١- ساكن + متحرك قصير (مقطع قصير)، مثل مَ.

٢- ساكن + متحرك طويل (مقطع طويل)، مثل مَا.

٣ - ساكن + متحرك طويل + ساكن (مقطع طويل)، مثل فازْ.

٤- ساكن + مُدغم (مقطع طويل)، ويبدو أنّه قد قصد (ساكن + متحرك قصير + مدغم)، مثل فَرّ.

٥- ساكن + متحرك قصير + ساكن (مقطع طويل)، مثل فَنْ.

٦- ساكن + مدغم + ساكن (مقطع طويل)، ويبدو أنّه قد قصد (ساكن + متحرك قصير + مدغم+ ساكن)، مثل فَرّتْ[2].

أمّا اللغة الهوسيّة ففيها الأربعة مقاطع الصوتيّة الأولى فقط، فهى لا تُنتج (ساكن + متحرك قصير + ساكن)، ولا (ساكن + مدغم + ساكن)، ومع ذلك فإنّ النتيجة ستة عشرَ مقياسًا (بحرًا) شعريًا هوسيًا معدلاً، بنفس الأسماء العربية ولكن بالنطق الهوسى، فالخفيف العربى مثلًا هو "الهفيف" الهوسى، وتفعيلاته:

فاعلاتن/ مستفعلن   فاعلاتن/ مستفعلن

أما الخفيف العربى فتفعيلاته:

فاعلاتن/ مستفعلن /فاعلاتن   فاعلاتن/ مستفعلن /فاعلاتن

---

(١) انظر دراسة الأنماط العربية فى القصيدة الهوسية: المقاطع الشعرية، والوزن، والقافية من منظور مقارن لجبريل آدامو (فى مجلة دراسات فى قسم اللغات والثقافات الأفريقية باللغة الإنجليزية).

(٢) إنّ الأكاديميا العربية تنظر للمقاطع الصوتية بشكل مختلف تمامًا، فلا تبدأ العربية بحرف ساكن أبدًا، ولا تقف فى آخر بيت الشعر على حرف متحرك، وطبعًا فإنّ اللغة العربية لا تقبل ساكنين متتابعين، وتقسيمات آدامو مبنية على علوم حديثة تتعامل مع اللهجات المعاصرة، وليس مع الفصحى.

والكامل العربى اسمه بالهوسية "الكامل" أيضًا، والتفعيلات الخاصة به هى:

متفاعلن/ متفاعلن   متفاعلن/ متفاعلن

أما الكامل العربى فتفعيلاته:

متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن   متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن

وقد أكد "جونايدو" Junaidu على تأثر البحور الهوسية بنظام التفعيلة العربى، ولكنّه شدّد على ظهور الخصائص اللغوية الهوسية فيها، على الرغم من هذا التأثر[1]، أى أنّ نظام وزن الشعر العربى انتقل إلى الهوسية، دون أن يمس الهوية اللغوية للهوسية، ولا يتعدى على خصائصها اللغوية.

ثالثًا: اختلاف أنظمة الوزن بين لغات تنتمى لنفس العائلة اللغوية:

ومن الأمثلة المذكورة على هذا الاختلاف الفرقُ بين الوزن العربى والوزن السريانى، فالشعر العربى يوزن بنظام التفعيلات، التى تتآلف بشروط معينة للحروف، وتتجمع لتشكل البحور، أمّا الوزن السريانى فيبنى على توحيد عدد الأصوات القصيرة - الحركات - فى كل جملة شعرية.

ومن الأمثلة الأخرى الفرق بين الفولانية ولغة الزولو[2]، فكلتيهما لغتين تنتميان للغات الكونغونيجيرية، ففى حين ينظم شعراء الفولا قصائدهم على نظام التفعيلة العربى، يعتمد شعراء الزولو فى وزنهم للشعر على عدد النبرات فى الجملة الشعرية - شكل بدائى من الوزن الإنجليزى.

وكما أنّ هناك اختلاف فى نظام الوزن بين لغات العائلة الواحدة فهناك تشابه أيضًا بين لغات أخرى، مثل العبرية والعربية من اللغات السامية، والإيطالية والإسبانية والبرتغالية من اللغات الرومانسية، والإنجليزية والألمانية من اللغات الجرمانية، وهذا التشابه مردّه ليس الاشتراك فى خصائص لغوية ما، بل الاختلاط الحضارى والتقارب الجغرافى بين متحدثيها، ممّا يزيد من فرص تأثير إحداها على الأخرى،

(١) انظر دراسة تحليل لغوى للمقاييس الشعرية الهوسية لإسماعيل جونايدو (فى مجلة البحث العلمى فى الآداب الأفريقية باللغة الإنجليزية).

(٢) الزولو لغة محكية فى بعض مقاطعات جنوب أفريقيا.

وهذا الافتراض يبدو أنسب فى ظل وجود الاختلاف والتشابه فى أنظمة الوزن، بينما يحتاج قبول افتراض تأثير خصائص اللغة على نظام وزن الشعر أن تكون كل اللغات من العائلة نفسها متشابهة فى نظام الوزن.

رابعًا: اختلاف نظام الوزن لنفس اللغة:

نظم شعراء بعض اللغات شعرهم على أكثر من نظام للوزن، فكانت اللغة تقبل التنوع الكمى والنوعى فى نفس العصر، ومثال على ذلك اللغة السنسكريتية، وكانت لغات أخرى تطبق نظام وزن معين، ثمّ تحول الشعراء بمرور الوقت لقرض الشعر على نظام آخر بالرغم من عدم حصول تغير فى خصائص هذه اللغة، والأمثلة على هذه اللغات كثيرة؛ ومنها العبرية والصينية، وهذا يعنى أنّ نظام الوزن متغير على الرغم من ثبات اللغة، أى أنّ الخصائص اللغوية لم تكن هى العامل المؤثر فى وزن الشعر.

اللغة السنسكريتية:

السنسكريتية لغة هندوأوروبية، وهى لغة منقرضة كانت تستخدم فى الهند القديمة، وتعتبر لغة مقدسة عند الهندوس وبعض الأديان الأخرى، وقد قرض شعراؤها الشعر على النظامين الكمى والنوعى فى نفس الزمان، حتى تنوعت المقاييس الشعرية عندهم لتصل إلى ستمائة مقياس مختلف.

اللغة العبرية:

ما يزال الشعر العبرى متخبط الهوية، تتجاذبه قوى متعددة، فهو بين الإبقاء على الأوزان العربية، وبين التحوّل إلى التجارب الهندوأوروبية، وحتى هذه اللحظة ما زال الخلاف قائمًا فى الأوساط الأدبية العبرية على التجربة الأنسب، ويبدو أنَ التيار الهندوأوروبى أكثر قوةً، وإن كان لا يخلو من انقسام داخله أيضًا، فهناك من يدعو إلى أن تحتوى الجملة الشعرية على عدد متساوٍ من المقاطع الصوتية، وهناك من ينادى باحتواء الجملة الشعرية على عدد متساوٍ من النَبرات، وهناك من يرسم تصورًا معينًا لعلاقة المقاطع الطويلة بالقصيرة.

إنّ الانقسام الحاصل فى تجربة نظام الوزن الأنسب للغة العبرية -إن لم يدلّ على تقبل اللغة العبرية لكل أنظمة الوزن الموجودة فى مشارق الدنيا ومغاربها- فهو على

الأقل يعلن عدم رفض اللغة لها، وهى إشارة صارخة إلى أنّ خصائص اللغة لم تجعل أكاديمييها وشعرائها يتفقون على تجربة بعينها، بل إنّ الشعراء قرضوا الشعر العبرى على كل أنظمة الوزن المعروفة، فمثلًا كتب دوناش قصيدة "الفزع" דְּרוֹר יִקְרָא على بحر الهزج العربى فى القرن العاشر الميلادى، وهى قصيدة تُغنّى فى وجبات السبت، وقد كتب دوناش العديد من قصائده على نظام القافية العربى المعروف أ أ أ أ؛ ومن الأمثلة على القصائد المكتوبة بعروض نوعى بعدد ثابت من النبرات فى كل جملة شعرية قصيدة "سيد الغفران" אדון הסליחות، لشاعر مجهول.

اللغة الصينية:

كان القرن السابع الميلادى محطة تحوّل للقصيدة الصينية، فقد نضج الوزن الكمى، وأخذ الشعراء يقرضون عليه، ويهجرون الوزن النوعى الذى كان مستخدمًا قبل ذلك، ومن الأمثلة على النظام القديم قصائد الشاعر "تاو كيان" 陶潜، الذى استخدم نظام وزن يوحد عدد المقاطع فى كل جملة شعرية، ومن الأمثلة على النظام الجديد قصائد الشاعر "لى شانغ ين" 李商隱 فى القرن التاسع الميلادى، والتى تقوم على نظام ترتيب معين للمقاطع الطويلة والقصيرة.

ونقطة التحوّل هذه تعلن عدم رفض اللغة الصينية لنظامين مختلفين للوزن الشعرى، وعدم وجود تاثير لخصائص اللغة الصينية على نظام التقطيع الشعرى.

كثرة مفردات اللغة العربية وأثر ذلك فى القافية:

يجرى على ألسنة الكثير من الناس أنّ اللغة العربية هى أغنى لغات العالم من حيث تنوع مفرداتها ودقة معانيها، وقد يكون هذا سببًا مباشرًا فى ظهور وانتشار نمط القافية أ أ أ أ فى القصيدة العربية، حيث تحتمل غزارة مفردات اللغة هذا التقيد بقافية واحدة، وكذلك تقدم هذه الغزارة بدائلًا كثيرة للكلمات، مما يخفف من صعوبة شروط القافية، ولكن هل اللغة العربية هى صاحبة أكثر عدد من المفردات فعلًا؟

فى الحقيقة، لا يوجد إجابة على هذا السؤال، فمن غير الممكن إحصاء عدد الكلمات فى لغة ما، ثمّ مقارنتها مع اللغات الأخرى، وهذا بالرغم من وجود القواميس

والمدونات اللغوية، والقاموس هو مجموعة من التعريفات والتوضيحات لمفردات لغة واحدة أو أكثر، والمدونة اللغوية هى مجموعة ضخمة من النصوص المعاصرة أو القديمة، والتى يتم جمعها من الصحف أو الكتب أو الدراسات أو المواد الأدبية -شعر أو نثر أو رواية أو خطابة- أو الصفحات الحكومية أو البريد الإلكترونى أو محتوى الشبكة العنكبوتية، ثمّ يتم تحليل هذه الكلمات صرفيًا ونحويًا ودلاليًا، واستخدامها كقاعدة بيانات لغوية.

تقدم القواميس والمدونات اللغوية أرقامًا متباينة لعدد الكلمات فى كلّ لغة، وهذا طبقًا للطريقة التى يتّبعها مؤلفوها فى جمع المعلومات، فالإصدار الثانى من "قاموس اكسفورد للغة الإنجليزية" الصادر فى عام ١٩٨٩م مثلًا يضم أكثر من مائة وسبعين ألف كلمة، بينما يضم "قاموس ميريام ويبستر الدولى" بإصداره الثالث عام ١٩٩٣م أربعمائة وسبعون ألف كلمة، وعلى صعيد التباين فى الأرقام المقدمة من المدونات، تضم "مدونة غيغا وورد العربية" بإصدارها الخامس لعام ٢٠١١م أكثر من مليار كلمة جُمِعَت من مقالات صحفية، بينما تضم "مدونة الراية" أكثر من مئتى ألف كلمة، وهى مجموعة أيضًا من النصوص الصحفية.

وهذا التباين فى الأرقام لا يحول دون إلقاء نظرة على بعض الأرقام فى القواميس والمعاجم والمدونات اللغوية لمجموعة من اللغات؛ يحتوى "معجم اللغة العربية المعاصرة" الصادر عام ٢٠٠٨م على أكثر من اثنين وثلاثين ألف كلمة، ويحتوى "القاموس الإيطالى العظيم" الصادر عام ١٩٩٩م على أكثر من مئتين وستين ألف كلمة، ويحتوى قاموس "كنز اللغة الفرنسية المحوسب" على أكثر من مئة وخمس وثلاثين ألف كلمة، وتضم "مدونة الإنجليزية الأمريكية المعاصرة" الصارة عام ٢٠١٧م أكثر من خمسمائة وستين مليون كلمة مجمعة من مجلات وصحف ونصوص أكاديمية وروايات، وتضم "مدونة الإنترنت الصينى" الصادرة عام ٢٠٠٥م أكثر من مئتين وثمانين مليون كلمة تم جمعها من محتوى الإنترنت، وتضم "المدونة الإسبانية" الصادرة عام ٢٠١٦م مليارى كلمة، وهى مدونة جمعت كلّ الكلمات الإسبانية المستخدمة من القرن الثالث عشر حتى نهاية القرن العشرين، واحتوت "مدونة اليابانية المعاصرة المكتوبة" الصادرة عام ٢٠١٤م مئة مليون كلمة، تم جمعها من كتب ومجلات وصحف وصفحات حكومية ومحتوى

الشبكة العنكبوتية ومدونات شخصية، واحتوت "مدونة هلسنكى للغة السواحيلية[1] ٢,٠" الصادرة حديثًا على خمسة وعشرين مليون كلمة مجموعة من الأخبار والكتب والصفحات الحكومية ومحتوى الشبكة العنكبوتية، واحتوت "مدونة أبسالا الفارسية" الصادرة عام ٢٠١٥م على مليونين وخمسمائة ألف كلمة، واحتوت "المدونة الروسية الوطنية" الصادرة عام ٢٠٠٣م على ثلاثمائة مليون كلمة تم جمعها من أعمال أدبية مختلفة شملت روايات وأشعار وأعمال منثورة.

ولا ينبغى التعامل مع هذه الأرقام كمصدر دقيق للمقارنة بسبب التباين الذى تقدمه، وهو تباين له أسباب كثيرة؛ أولًا عدم إمكانية إحصاء كلمات أى لغة عمليًا، وثانيًا وجود تباين فى لهجات كل لغة، وثالثًا اختلاف مصادر وزمن جمع الكلمات التى تشكل المدونات، ورابعًا اختلاف تعامل القواميس مع إحصاء الكلمات المشتقة، حيث تعتمد عدّة لغات على الاشتقاق بنسب متفاوتة، فاللغات السامية تقوم أساسًا على الاشتقاق، وبعض معاجمها تُورِد الفعل الأصلى ككلمة، وبعضها تورد كل مشتقة ككلمة مفردة، أمّا اللغات الهندوأوروبية فاعتمادها على الاشتقاق بسيط، وعلى الرغم من ذلك تحصى بعض قواميسها الكلمات المشتقة ككلمات مفردة، بينما لا تفعل ذلك قواميس أخرى.

وعليه لا نستطيع الجزم بتفوق لغة على أخرى من حيث عدد مفرداتها، ولا نستطيع إثبات فرضية أنّ التقيد العربى بشروط القافية الدقيقة وأنّ اتّباع الشعراء لنموذج قافية واحدة، سببها وفرة كلمات اللغة العربية بشكل يسمح بالتقيد بهذه الشروط.

لم ينفِ هذا الفصل تمامًا فرضية أنّ تقدم صنعة الشعر العربى مردها خصائص لغوية، ولكنه لم يستطع إثباتها، ولم نجد فى الدراسات السابقة ما يقنعنا تمامًا بها، ولا زلنا نبحث عن إجابة أو شواهد أكثر إقناعًا منها، وسندرس فرضية أخرى فى الفصل القادم، وهى أنّ صنعة الشعر العربى تطورت كنتيجة لتطور حضارى.

---

(١) اللغة السواحيلية تنتمى لاسرة اللغات الكونغونيجيرية، وهى من أكثر اللغات الأفريقية انتشارًا، فهى محكيّة فى كينيا وتنزانيا وموزمبيق ورواندا وأوغندا وبوروندى والكونغو الديمقراطية.

الفصل الثانى

الفرضية الثانية: تفوق الشعر العربى نتيجة لتقدم حضارى

تطورت العلوم فى القرن العشرين وأخذت شكلًا أكثر تعقيدًا وتخصصًا، ولم يعد يُنظَر إلى الفن عامةً بشكل مستقل، بل أصبح يُدرَس ضمن إطاره الاجتماعى، فظهرت علوم مثل "أنثروبولوجيا الفن"، الذى بدأ التنظير له فى الربع الثانى من القرن العشرين، وهو علم يعنى بدراسة الظروف الثقافية والتاريخية والإنسانية المحيطة بالفنون المختلفة، وبرز فى هذا المجال عدّة منظرين مثل "فرانز بواس" **Franz Boas**، الذى نال كتابه "الفن البدائى" **Primitive Art** شهرةً كبيرة، وظهر كذلك "علم اجتماع الفن"، والذى يدرس الفن فى إطار السلوك الاجتماعى للأفراد، وهذه العلوم تعاملت مع الشعر من منظور مختلف تمامًا عن المنظورين المألوفين؛ اللغوى والتاريخى، فأصبح الفن يُدرَس كجزء لا يتجزأ من المجتمع والثقافة بعد أن كان يُدرس بمعزل عنها.

وقد أكد الباحثون فى هذه العلوم أنّ المجتمعات البدائية لا تنتج فنونًا معقدة، بل تنتج فنونًا بسيطة، حيث إنّ الإمكانيات فيها محدودة، وكذلك فرص تبادل الخبرات، ولا يوجد تنافس يشعل فتيل الإبداع، كما أنّه لا يوجد دافع مادى أو اجتماعى للإنتاج الفنى، فتبقى الفنون بدائية، فالرسم مثلًا بدأ ببساطة باستخدام الأحجار على جدران الكهوف، وهو اليوم فى ظلّ التعقيد المدنى والتطور الحضارى يُدرَّس فى جامعات عريقة، وتُنتَج أدواته فى شركات عالمية، وتخصص له جوائز دولية ذائعة الصيت، وتُباع بعض اللوحات بما يتعدّى ميزانيات بعض الدول، ثمّ جاءت العولمة وصنعت شكلًا مختلفًا للتواصل بين الشعوب، وقربت المسافات الجغرافية بينها، فأصبح باستطاعة الرسام الصينى مثلًا الاطلاع على الأسلوب السريالى للإسبانى "سلفادور دالى"، فالفنّ المعقّد بشكل عام ينتج مع تطور المجتمع وسيره باتجاه المدنية.

يرى "ويل ديورانت" **Will Durant** أنّ الفن والعلم هما نتائج حضارية، ولا يمكن اعتبارهما متغيرات مستقلة تتطور وحدها، وطريق الحضارة الذى يراه ديورانت يبدأ

من استقرار الأفراد فى أماكن ثابتة، ثمّ حاجتهم لإدارة سياسية، ثمّ وصولهم إلى مرحلة من الاكتفاء الاقتصادى، ممّا يؤدّى إلى تغيُّر فى ثقافة المجموعة، وسلوك الأفراد، وتكون النتيجة أن يبدأ العلم والفن بالتطور[1].

وهنا يكون ديورانت قد حدّد فى رؤيته للفن كنتيجة حضارية عدّة شروط، أولها الاستقرار، فعدم الاستقرار لن يخلق الفن، لأن من يتنقل بشكل دائم سيقى مشغولاً بالتكيف فى البيئة الجديدة، والحصول على عمل، وستبقى الاحتياجات الأساسية من مأكل ومشرب هى شغله الشاغل، فلن يكون جاهزًا جسديًا ونفسيًا لإنتاج فن ما، ناهيك عن الإبداع الفنى، وستبقى فنونه بدائية، مثل ذلك الجيل من الرسامين الذى كان يرسم على جدران الكهوف أثناء حله وترحاله فى الحقب الزمنية الغابرة.

ولا بد لمن يستقرّ أن يحظى بإدارة سياسية، فهى تعطى الفرد إحساسًا بالأمان والطمأنينة، وبأنّ علاقته بالآخرين منظمة بشكل أو بآخر، وبدون هذا الإحساس لن ينتج الفرد فنًا ما، بل سيُسخِّر طاقاته للحصول على هذا الإحساس، فهو أولى من أى فن، ولنا أن نتخيل حياة المُطارَد أو الخائف من الوحوش أو من جماعات أخرى من البشر، فهو مشغولٌ بتأمين نفسه، وزيادة قوته ومَنَعتِه أكثر من أى شئ آخر.

والاكتفاء الاقتصادى عامل مهم فى إنتاج الفن، فلا شك أنّ شَغْل الوقت والذهن بتأمين قوت اليوم أهم من أيّ منتج فنى عند الأفراد، إلّا إذا كان الإنتاج الفنى بحد ذاته عملًا مجديًا ذا عائد مادى، وهذا طبعًا لن يوفره المتلقى فى المجتمعات الفقيرة، لأنّه أيضًا مشغول بقوت يومه، وهو بالطبّع يفضل شراء السلع الأساسية على اقتناء تحفة فنيّة ما، وما زلت أذكر كلمات صديقى الشاعر حين سألته إن كان قد انتهى من مجموعته الشعرية الجديدة فأجاب: "لا أملك رفاهية الوقت".

وبعد استقرار الأفراد، وإحساسهم بالأمان، واكتفائهم اقتصاديًا، فإنّهم يبدأون بالتفكير فى أمور أكثر رفاهية مثل الفن، فينشأ الفن ثم يتطوّر، أمّا أن يصبح الفن علامة عالمية ذات شأن بين الأمم الأخرى، كأن نقول المنحوتات الفرعونية مثلًا، فهذا يحتاج إلى أكثر من النشوء والتطور التقليدى، يحتاج إلى حضارة سابقة لزمنها، تسخر

(١) انظر كتاب قصة الحضارة لويل ديورانت/ المجلد الأول: تراثنا الشرقى (طبعة سايمون وشوستر باللغة الإنجليزية).

منظومتها الثقافية والاقتصادية والعلمية لخدمة هذا الفن، مثل الجامعات التى تنظِّر له بأحدث الطرق العلمية، والإمكانيات المادية لتسويقه وتطويره وتدريب المندمجين فيه، وثقافة شعبية تملك رفاهية الانخراط به، وتقبُّله.

وأمّا الرأى القائل بأنّ الشعر تحديدًا ينحدر بتطور الحضارة فقد أرسى دعائمه "ماكولاى" Macaulay، الذى سار على خطاه العديد من الأكاديميين والشعراء، ولكن ماكولاى لم يقصد فى رأيه هذا التطور العلمى لصنعة الشعر، بمعنى عروضه وقافيته، بل قصد التطور الفنى للشعر، أى الخيال والصور والعاطفة والشاعرية، فهو يرى أنّ المدنية تقتل هذه العناصر، وفى تعريفه للشعر ما يشير إلى ذلك، فهو يرى أنّ الشعر "فن توظيف الكلمات على نحو ما بما ينتج صورة وهمية مبنية على الخيال"[1]، فهو إذًا يرى أنّ الشعر يُنتَج على "نحو ما" أيًا كان هذا النحو، وأنّ الخيال هو الذى يُبنى عليه الشعر، وإذا اعتمدنا هذا التعريف، عندها سنعتبر أنّ مستويات الخيال والعاطفة قد تقل فعلًا بتقدم الحضارة، وهو على أى حال ما لا يهمنا فى هذا الكتاب، لأنّه مبنى على العناصر العلمية للشعر، وليس العناصر الفنية أو الشاعرية.

وما سبق فى هذا الفصل يقودنا إلى فرضية مفادها وجود حضارة عربية سابقة - سبقت الشعر الجاهلى المعروف كأقدم إرث شعرى عربى - أوصلت الشعر العربى إلى ما هو عليه من دقة الصنعة، وقد تكون هذه الحضارة معلومةً لنا أو مجهولة.

ومن أجل دراسة هذه الفرضية أكثر سنقوم بالتعرف على الدول والمجتمعات والحضارات العربية المهمة التى سبقت فترة الجاهلية.

مظاهر وجود حضارات عربية قديمة:

ما تزال الاكتشافات الأثرية تنبئنا بوجود تجمعات مستقرة لعرب عاشوا فى منطقة الجزيرة العربية منذ عصور غابرة سبقت فترة الجاهلية، والجاهلية هى فترة زمنية تنتهى ببدء الإسلام وتبدأ بحوالى مئة وخمسين سنة قبل ذلك، وليس كما يظن البعض بأنّها كل ما سبق الإسلام، وجهودٍ علماء الأنثروبولوجيا أظهرت أن هذه التجمعات ليست بسيطة ولا بدائية، ولا دولًا بسيطة الإمكانيات والإدارة، بل تجمعات شكلت حضارات مهمة، وقد أسفر تحليل النقوش الأثرية الخاصة بهذه التجمعات إلى التعرّف

(١) انظر مقال ميلتون لتوماس ماكولاى (منشور فى دورية إدنبره باللغة الإنجليزية)، ص ٣٠٤.

على حضارات عربية فى جنوب وشمال الجزيرة العربية، وصل نتاجها العلمى والعمرانى مرحلة مذهلة، وهو ما يشجع دراستها، وتحليل فرضية تطوّر الشِّعر العربى فى إحداها، وسنذكر هذه التجمعات بشئ من الإيجاز، وبما يخدم غرض دراسة الفرضية.

تجمعات الجنوب:

أقدم تجمع معروف للعرب الجنوبيين هى "مملكة معين"، وهى مملكة ذكرها مؤرخون قدماء، مثل: الإغريقى "ديودورس الصقلى"، والإغريقى "بطليموس"، والرومانى "بلينيؤس"، وذكرها بعض المستشرقين مثل: الفرنسى "جوزيف هاليفى"، والنمساوى "إدوارد غلازر"، ولم يوردها أيّ من مؤرخى المسلمين القدماء.

كانت معين مملكة قوية ومسيطرة على التجارة فى أغلب المناطق الجنوبية والشمالية من الجزيرة العربية فى القرن الثانى عشر قبل الميلاد، ونشأة المملكة أقدم من ذلك بكثير، إلّا أنّ أغلب تاريخها ما زال مجهولاً، وقد عُثِر على الكثير من النقوش التى تعود لهذه المملكة، كما تمّ اكتشاف أعداد كبيرة من المعابد والمدافن والقصور فى مناطق "ديدان" و"الحِجر" و"الجوف" - وهى الآن مدن يمنية - وقال "هاليفى" أنّ الجوف هو أكثر مكان فى بلاد العرب يحتوى على الآثار.

أطلق حكام معين على أنفسهم لقب "مزود"، والذى يعنى المقدس، واتخذوا "قرنا" عاصمةً لهم، وقرنا تقع حاليًا شرق مدينة صنعاء اليمنية، وكانت التجارة أهم مورد اقتصادى لديهم، وما تزال نهاية هذه المملكة غامضة كبدايتها.

ومن الممالك الأخرى المهمة "مملكة سبأ"، التى تعاظم نفوذها وسيطرت على الجزيرة العربية بغالبية مناطقها وتحكمت فى تجارتها فى القرن السابع قبل الميلاد، وكانت تصدر اللبان والطيب والأحجار الكريمة والذهب.

وكانت سبأ حضارة مهمة، بل ربما تكون أكثر الحضارات العربية القديمة تطورًا، فقد وصلت حضارتها إلى مرحلة متقدمة جدًا فى العمارة والفنون، فكانوا أول من أنشأ السدود فى العالم، وهناك بقايا سدّ مشهور يُدعى "سدّ مأرب" ما زالت قائمة إلى اليوم، كما عُثِر على العديد من التماثيل والرسومات والنقوش التى تعتبر تحف فنية حقيقية فى معابدهم، ومن أشهر ملوك سبأ الملكة "بلقيس" المذكورة قصتها مع نبى الله سليمان عليه السلام فى القرآن الكريم والتوراة.

ثمّ ظهرت "مملكة حِمْيَر" في بداية القرن الثاني قبل الميلاد، وغلبت على سبأ في النفوذ، واتخذت من "ظفار" عاصمةً لها، وظفار مدينة تقع حاليًا في جنوب سلطنة عمان على حدود اليمن، ومن أشهر ملوكهم "ذمر على" وابنه "ثارن".

واستمرت مملكة حمير حتى جاء الرومان في القرن الأول الميلادي وبسطوا نفوذهم عليها حتى ضعفت، ثم غزاها الأحباش في القرن الرابع الميلادي وسيطروا عليها، وتذبذت أحوال المملكة بين سيطرة الرومان والأحباش وغزوات عرب الشمال، إلى أن انتهت تمامًا عام ٥٢٥ للميلاد، وكانت حمير آخر الممالك العربية في جنوب الجزيرة العربية، ولم تظهر مظاهر التحضّر العلمية والفنية بشكل بارز ومؤثر في حمير نتيجة لعدم استقرارها وبقاءها في حالة حرب وإعادة بناء لفترات طويلة من تاريخها.

ومن الممالك الجنوبية المعروفة أيضًا "مملكة حَضْرَمَوْت"، وهيَ واردة في كتابات المؤرخين القدماء، مثل: الإغريقي «إراتوستينس»، و«بطليموس»، و«بلينيوس»، وذكرها من مؤرخي المسلمين «ابن الكلبي»، والأرجح أنّها عاصرت مملكة معين.

ظهرت حضرموت قبل الميلاد بفترة غير معلومة، وعُثِر على نقوش تشير إلى مدن حضرمية قوية ومتحضرة كانت في وقت ما، أبرزها العاصمة «شبوة» ومدينة «ميفعت»، كما عُثِر على معابد ونقوش دينية حضرمية مهمة، مثل معبد الإله «سين»، وذكر المؤرخون ما يشير إلى تحضّر حضرموت، مثل وجود السدود والموانئ والحصون والمعابد، إلا أنّ المعلومات عنها ما تزال قليلة، وغير كافية للتعرف على أغلب تاريخها.

وظهرت مملكة معاصرة لمملكتي معين وحضرموت أيضًا تُدعى «مملكة قَتَبان»، وفي نقوش هذه الممالك الثلاثة ما يدل على هذا التزامن، وقد ذكرها المؤرخون والعلماء الإغريق والرومان في كتبهم، مثل: عالم النبات الإغريقي «ثيوفراستس»، و الإغريقي «سترابو»، و«بطليموس»، و«بلينيوس».

وقد عثر المستشرقون، مثل «إدوارد غلازر» على عدد من التماثيل والنقوش يدل على تعاظم نفوذ هذه المملكة، مثل تماثيل لأسود من البرونز، وتمثال متقن الصنعة من الرخام الأبيض لفتاة، وقد تميز القتبانيون وبرعوا بالعمارة، وتعتبر «تمنع» العاصمة أهم مدنهم، وهي مدينة تحوى الكثير من المعابد، ويرجح الباحثون أن تمنع موجودة اليوم في مدينة «حجة» اليمنية، وتتفق آراء الباحثين أنّ حريقًا كبيرًا قضى على تمنع.

ومن الممالك الجنوبية الأقل شأنًا مملكتا «ديدان» و«لحيان»، أما ديدان فهى مملكة انفصلت عن معين وحكمها حكام معينيون، وتمركزت فى منطقة «وادى العلا» فى الشمال الغربى للجزيرة العربية، فهى شمالية الموطن جنوبية الأصل، وقد تكون الأكثر غموضًا بين الممالك العربية الجنوبية القديمة بسبب قلة المعلومات الواردة عنها، أمّا لحيان فغير معروف نشأتها على وجه التحديد، والغالب أنّها قامت على أنقاض مملكة ديدان، فيرى بعض المؤرخين نشأتها فى الألف الأولى قبل الميلاد، ويرى آخرون أنّها كانت قبل مملكة معين، ويُعتقد أنّها انتهت على يد العرب الأنباط، وقد سكنها عرب جنوبيون بالرغم من وجودها فى شمال الجزيرة العربية.

تجمعات الشمال:

ظهرت ممالك تركت إرثًا حضاريًا لا يمكن التقليل من شأنه فى الشمال على الرغم أنّ حياة عرب الشمال كانت أقل تحضرًا من عرب الجنوب بشكل عام، ويعود ذلك لعدّة أسباب منها الطبيعة الصحراوية للمناطق التى سكنها عرب الشمال، والتى منعت الاستقرار لفترات طويلة، ثمّ البناء الحضارى الذى يترتب على هذا الاستقرار، فكانت تجمعاتهم أقصر عمرًا وأقل تأثيرًا، وكانوا يرتحلون لفترات طويلة بحثًا عن الماء، ويسكنون بالقرب من ممالك قوية مثل "مملكة أشور" على أطراف العراق، وكان الملوك الأعاجم يستعينون بهم لحماية حدود ممالكهم، أو القوافل التجارية التى تمر من بواديهم، وكان العرب يستغلون ضعف الممالك فيغزونها فى بعض الأحيان، أو يسيطرون على بعض مدنها فى أحيان أخرى.

ربما تُعد حضارة "النبَط" أهم الحضارات التى أقامها عرب الشمال، والأنباط جاءوا من بادية الشام، واستقروا فى شمال الجزيرة العربية وجنوب الأردن وغرب سيناء فى القرن الثالث قبل الميلاد، واستغلوا موقعهم الجغرافى استغلالًا اقتصاديًا عاد عليهم بالنفع الكبير، إذ فرضوا ضرائب على القوافل التجارية بين الجزيرة وبلاد الشام ومصر، وهذا الاكتفاء الاقتصادى كان له دور مهم فى استقرارهم، وإقامة حضارتهم العظيمة، وكان لاشتغالهم بالحرف اليدوية والزراعة دور مهم فى تحضرهم، والعرب كانت ترفض العمل بهذه المهن، وتراها نقصًا يُعيِّر صاحبها بها.

وعاصمة الأنباط "البتراء"، وهى مدينة عُدّت من عجائب الدنيا السبعة الجديدة، وهى منحوتة فى الصخر الوردى وموجودة اليوم فى محافظة "معان" جنوب الأردن، ومن آثارهم المشهورة أيضًا مدينة "الحِجر"، وهى مقابر منحوتة فى الجبال لأثرياء النبط، وهناك مدن أخرى مهمة، مثل؛ "صيدا"، و"العلا"، و"فيلادلفيا".

اختلط الأنباط بالآراميين لمدة طويلة وأخذوا عنهم حروفهم فى الكتابة، وأخذوا لكنتهم حتى عاب العرب عليهم لهجتهم، وبعض المؤرخين العرب رأوا أنّهم آراميون، ومنهم؛ "المسعودى" و"مرتضى الزبيدى"، ولكن المؤرخين الإغريق والرومان، مثل؛ الإغريقى "هيرونيموس"، والرومانى "يوسيفوس فلافيوس" ذكروا أنهم عرب، كما أسفرت جهود المستشرقين - مثل؛ الألمانى "مارك ليدزبارسكى"، والباحث فى أوكسفورد "جورج كوك" - عن الاستنتاج نفسه، وهو الرأى الأرجح، فلا يكفى استخدامهم للحرف الآرامى واشتغالهم بالزراعة والصناعة للقول أنّهم آراميون، فقد كانت الآرامية لغة الكتابة فى المنطقة كلها فى ذلك الوقت، ومظاهر عروبة الأنباط أقوى من ادعاء أنّهم آراميون؛ ومنها أنّ أسمائهم عربية، وأنّهم عبدوا الأصنام التى عبدها العرب نفسها، وأنّ المؤرخين القدماء قرنوا عرقهم ومدنهم بالصفات العربية، فكانوا يقولون عنهم "العرب الأنباط"، وعن أرضهم "العربية الحجرية".

انتهت مملكة النبط عام ١٠٦ للميلاد بقضاء الامبراطور الرومانى "تراجان" عليهم وضمهم لملكته، ولم يُباد الأنباط بهذا الغزو، إذ أنشأت قبائلهم إمارات مختلفة سيطر عليها الرومان، ومن أهم تلك القبائل "تنوخ" التى انحدر منها "اللخميون"، ويروى بعض المستشرقين أنّ قبائل "الحويطات" المنتشرة فى الحجاز والأردن وفلسطين وسيناء تعود بأصلها إلى الأنباط.

وفى القرن الثانى للميلاد حكم العرب "مملكة تدمر" فى شمال بادية الشام، وكان أكثر سكانها آراميون وإغريق ورومان، ويُعتَقَد أنّ عمر المملكة أقدم من ذلك بثلاثمائة عام على الأقل، وبلغت تدمر من عظمتها أن اعتقد الناس وحتى بعض المؤرخين أن الجن هم من بناها بأمرٍ من سليمان عليه السلام، قال النابغة الذبيانى فى معلقته[1]:

---

(١) الأبيات فى شرح المعلقات العشر للزوزنى (طبعة دار مكتبة الحياة)، ص ٢٩٧.

ولا أرى فاعلًا فى النّاس يشبههُ — ولا أُحاشى من الأقوام مِن أحَدِ
إلّا سليمانَ إذ قالَ الإلهُ لهُ — قم فى البريةِ فاحدُدْها عنِ الفندِ
وخيِّس الجِنّ إنّى قد أذِنْتُ لهمْ — يَبْنُونَ تَدْمُرَ بالصُّفّاح والعَمَدِ
فمن أطاعكَ فانفعهُ بطاعتهِ — كما أطاعكَ وادلُلْـهُ على الرشدِ

تأثر حكام تدمر بالأساليب الرومانية فى حُكم وإدارة البلاد، وأصبحت تدمر مملكة قوية فى عهد الملك "أذينة"، الذى حكم سوريا بأكملها، وكانِ حكامها يستغلون موقعها الجغرافى فى فرض ضرائب على قوافل الشام والجزيرة خاصةً بعد سقوط البتراء عاصمة الأنباط بأيدى الرومان.

قضى الرومان على حكم العرب لتدمر عام ٢٧٣ للميلاد فى عهد الملكة "الزبّاء" أو "زنوبيا" زوجة الملك أذينة، التى كانت وصية على الملك "وهبلت" ابن أذينة لصغر سنه.

وظهر أيضًا كتابات تعود للقرن الأول قبل الميلاد، وتدل على قوم شأنهم عجيب يُدعون ب"الصفويين"، والغريب فى أمرهم أنّهم عرب من البدو الرحل، ولم يظهر ما يدل أنّهم كوّنوا دولة بالمعنى الحقيقى، أو أنّهم استقروا فى مكان، ومع ذلك فقد انتشرت الكتابة بينهم، فكانوا يدونون خواطرهم على الصخور، والكتابة مؤشر أساسى من مؤشرات الحضارة، وخصوصًا فى ذلك الزمان السحيق، وربما سيكشف المستقبل ما هو أعجب بشأنهم، مثل وجود حضارة ما تخصهم.

وهناك ممالك اقتربت أكثر من زمان الجاهلية وعاصرته، مثل "مملكة الحيرة" التى حكمها "اللخميون"، والتى كانت فى العراق، وأشهر ملوكها "المنذر بن ماء السماء"، و"عمرو بن هند"، وأيضًا "مملكة كِندة" التى حكمها "الكنديون"، وكانت فى وسط الجزيرة العربية، ومن ملوكها "حجر بن الحارث الكندى" أبو الشاعر المعروف صاحب المعلّقة امرئ القيس، وأيضًا "مملكة الغساسنة" التى حكمها "آل جفنة" على تخوم الشام، ومن أشهر ملوكهم "المنذر الثالث بن الحارث"، وهذه الممالك قديمة، ويغلب الظن أنّها نشأت قبل الميلاد، واستمرت للجاهلية، أو حتى بعد الإسلام مثل مملكة الغساسنة، ولكن هذه الممالك لم تكن قوية ومستقلة لتنشئ حضارة، بل كانت تابعة للدول القوية، مثل؛ الروم والفرس.

إنّ وجود العديد من الحضارات المتقدمة فى جنوب وشمال الجزيرة العربية، وظهور مظاهر العلوم والآداب والفنون فيها هى دعائم قوية لافتراض أنّ حضارة ما احتضنت الشعر العربى وأوصلت صنعته لأطوار متقدمة، وهو ما يجعلنا نرجح كفة الفرضية الثانية - تفوق صنعة الشعر نتيجة لتطور حضارى - على الأولى - تفوق صنعة الشعر نتيجة لخصائص لغوية.

درسنا فى الباب الحالى فرضيتين فى تطور الشعر العربى، ورسمنا تصورًا عن كيفية وصوله إلى شروط الصنعة الدقيقة، وكان الرأى لدينا أنّ حضارة عربية ما أوصلته لهذا المستوى الراقى من الصنعة، دون الإهمال التام للخصائص اللغوية للعربية، وسنحاول البحث عن تلك الحضارة العربية التى لعبت الدور المهم فى تطوير صنعة الشعر، ويتوجب علينا قبل معرفة تطور صنعة الشعر أن نتعرف على ظروف نشأته، وهذا ما سنناقشه فى الباب التالى.

الباب الثالث

نشأة الشعر

إنّ أقدم إرث شعرى عربى - يمكن دراسته والاعتماد عليه - قد وصل إلينا من فترة الجاهلية، والفترة المسماة بالجاهلية تمتد لمئة وخمسين عامًا قبل الإسلام، وليست كل ما قبل الإسلام كما يشيع بين أغلب النّاس، أى أنّها تمتد بين عامى ٤٦٠ و٦١٠ للميلاد تقريبًا، والشعر المنسوب لتلك الفترة ظهر ناضجًا ومستوفيًا لكل شروط الصنعة من وزن وقافية، والأكثر من ذلك أنّه يُعتبَر مرجعًا لغويًا وتقنيًا للشعر العربى.

ولكنّ الشعر العربى لم ينشأ فى الجاهلية، لأنّ صورته الجاهلية عالية الصنعة لا يمكن أن تكون قد نضجت ووصلت كمالها بشكل مفاجئ، فعادة الفن أن يبدأ ساذجًا، بسيط الشروط، عشوائيًا، ثمّ يزداد عدد من يحاول أن ينغمس فيه، ويبدأون بإضافة لمساتهم الخاصة، والتنافس يشعل فتيل الإبداع بين الفنانين، فيُضاف للفن قواعد أكثر وأدق وأصعب وأجمل، ثمّ تصبح هذه القواعد أكثر رسمية وجدية حين يتحدث عنها الأكاديميون والعلماء والنقاد، إلى أن يصل الفن تلك المرحلة التى يصعب - إلّا لفئة قليلة من المجتمع - الاندماج فيه، لأنّ سقف متطلباته الفنيّة عالٍ، وهذا كله يحدث - كما أشرنا - فى حضارة مستقرة لها شأن كبير.

وعرب الجاهلية لم يعرفوا الحضارة، ومع ذلك ظهر شعرهم ناضجًا جدًا، ومستوفيًا لشروط الصنعة، فأين تلك الحضارة التى نشأ فيها الشعر وترعرع؟ وأين تلك المحاولات البدائية من الشعر؟ لا بد أنّ الشعر الجاهلى احتاج قرونًا حتى يكون بالكمال الذى وصلنا من الجاهلية، ممّا يخلق الكثير من الاستفسارات حول نشأة الشعر العربى؛ هل انتقل إلى العرب من الخارج، ثم قام العرب بتطويره؟ أم أنّه نشأ فى حضارة عربية؟

الفصل الأول

نضوج الشِّعر الجاهلي

إنّ أغلب بحور الشعر التى نعرفها اليوم قد نظم عليها الشعراء الذين عاشوا فى بداية الجاهلية، أى فى النصف الثانى من القرن الخامس الميلادى، والأمثلة على تنوع ونضوج بحور الشعر فى بداية الجاهلية كثيرة، وهذه بعض الأمثلة عليها:

قال كليب وائل بن ربيعة التغلبى مخاطبًا البَرّاق بن روحان التغلبى من بحر الطويل[1]:

إليكَ أتينا مستجيرينَ للنّصر	فشمِّر وبادر للقتال أبا نصرِ
وما النّاس إلّا تابعون لواحدٍ	إذا كانَ فيهِ آلةُ المجدِ والفخرِ
فنادِ تجبكَ الصّيد من آلِ وائلٍ	وليس لكم يا آل وائلَ من عُذرِ

وردُّ البَرّاق عليه من الطويل أيضًا[2]:

وَهلْ أنا إلّا واحدٌ من ربيعةٍ	أُعزُّ إذا عَزّوا وفخرُهمُ فخري
سأمْنحُكم مِنّى الذى تعرفونهُ	أشمُّر عن ساقى وأعلو على مُهرى
وأدعو بنى عمّى جميعًا وإخوَتى	إلى موطنِ الهيجاءِ أو مرتعِ الكرِّ

والبراق هذا قد مات فى عام ٤٧٠ للميلاد، أى فى بداية الجاهلية، أمّا كليب فقد مات بعده بحوالى عقدين من الزمان.

---

(١) الأبيات فى كتاب شعراء النصرانية قبل الإسلام للويس شيخو (طبعة دار الشرق)، ص ١٤١.

(٢) الأبيات فى كتاب شعراء النصرانية قبل الإسلام للويس شيخو (طبعة دار الشرق)، ص ١٤١.

وقال الأضْبَط بن قُرَيع السعدى من الطويل[1]:

أَلَم تَرَها بانَت بِغَيرِ وَصيفَةٍ إِذا ما الغَوانى صاحَبَتها الوَصائِفُ
وَلَكِنَّها بانَت شُموسٌ بَزِيَّةٌ مُنَعَّمَةُ الأَخلاقِ حَدباءُ شارِفُ
لَو أَنَّ رَسولَ اللَهوِ سَلَّم واقِفًا عَلَيها لَرامَت وَصلَهُ وَهوَ واقِفُ

وقال البراق من بحر الوافر[2]:

لَعَمرِى لَستُ أَترُكُ آلَ قَومى وَأَرحَلُ عَن فِنائى أَو أَسيرُ
بِهِمْ ذُلّى إذا ما كُنتُ فيهِمْ عَلى رَغمِ العِدى شَرَفٌ خَطيرُ
أَأَنزِلُ بَينَهُمْ إنْ كانَ يُسرٌ وَأَرحَلُ إِنْ أَلَمَّ بِهِم عَسيرُ
وَأَترُكُ مَعشَرى وَهُمُ أَناسٌ لَهُمْ طَولٌ عَلي الدُّنيا يَدورُ
أَلَمْ تَسمَعْ أَسِنَّتَهُم لَها في تَراقِيكُمْ وَأَضلُعِكُمْ صَريرُ
فَكُفَّ الكَفَّ عَن قَومى وَذَرهُمْ فَسَوفَ يَرى فِعالَهُمُ الضَريرُ

وقال رِزاح بن ربيعة النهدى من الوافر[3]:

دَعِيْنى مِنْ سِنادِكِ إنَّ حَزْنًا وسَهْلًا ليسَ بعدَهما رُقودُ
ألا تَسَلِينَ عَنْ شِبْلَيَّ ماذا أصابَهُما إذا اهْتَرَشَ الأسودُ
فإنّى لوْ ثأَرْتُ المرءَ حَزْنًا وسهلًا قدْ بَدا لكِ ما أريدُ

وقال البراق من البسيط[4]:

عيْنٌ تجودُ وقَلْبٌ والِهٌ كَمِدُ لمّا ثوى فى الثّرى الضَّرغامةُ الأسدُ
غابَ الكَرى وتَقَضّى النُّوم وانْصَرَمَتْ حبلُ التّواصل لمّا أنْ دَنا السَّهَدُ

ومن البسيط أيضًا قول عبّاد بن شدّاد اليَرْبوعى[5]:

(١) الأبيات فى كتاب الشعراء الجاهليون الأوائل لعادل الفريجات (طبعة دار المشرق)، ص ٢٦٠.
(٢) الأبيات فى كتاب شعراء النصرانية قبل الإسلام للويس شيخو (طبعة دار المشرق)، ص ١٤٢.
(٣) الأبيات فى كتاب الشعراء الجاهليون الأوائل لعادل الفريجات (طبعة دار المشرق)، ص ٢٩٠.
(٤) الأبيات فى كتاب شعراء النصرانية قبل الإسلام للويس شيخو (طبعة دار المشرق)، ص ١٤٤.
(٥) الأبيات فى كتاب الشعراء الجاهليون الأوائل لعادل الفريجات (طبعة دار المشرق)، ص ٢٨١.

يا بؤسَ للشَّيخِ عبَّادِ بن شدَّادِ ... أضحى رهينةَ بيتٍ بينَ أعوادِ
وتهزأ العِرْسُ منِّي أنْ رأتْ جسَدى ... أحدبَ لمْ تبقَ منهُ غيرُ أجلادِ
فإنْ تَريْني ضَعيفًا قاصرًا عُنُقى ... فقد أكَعْكِعُ عنِّى عَدْوةَ العادى
وقَدْ أفِئُ بأثوابِ الرَّئيسِ وقدْ ... أغدو على سَلْهَبٍ للوحْشِ صيَّادِ

وكانت ليلى العفيفة خطيبةَ البرّاق وابنة عمه، وقد استنجدت به وبفتيان القبيلة بعد اختطافها فى بلاد فارس، فقالت من الرَمَل[1]

لَيتَ لِلبَرّاقِ عَينًا فَتَرى ... ما أُقاسى مِن بَلاءٍ وَعَنا
يا كليبًا يا عُقَيلًا إخوتى ... يا جُنَيدًا ساعِدونى بالبُكا
عُذِّبتْ أختُكُمُ يا وَيلَكُمْ ... بِعذابِ النُّكر صُبحًا وَمَسا
يَكذِبُ الأعجَمُ ما يَقرُبُني ... وَمَعِي بَعضُ حِساساتِ الحَيا
قَيِّدوني غَلِّلوني وَافعَلوا ... كُلَّما شِئتُم جَميعًا مِنبَلا
فَأنا كارِهَةٌ بُغيَتُكُمْ ... وَمَريرُ المَوتِ عِندي قَد حَلا
أَتَدُلُّون عَلَينا فارِسًا ... يا بَنى أنمارَ يا أهلَ الخَنا
يا إيادُ خَسِرَت صَفقَتُكُمْ ... وَرَمى المَنظَرَ مِن بَرد العَمى
يا بَنى الأعماصِ إمّا تَقطَعوا ... لِبَنى عَدنانَ أسبابَ الرَّجا
فَاصطِبارًا وَعَزاءً حَسَنًا ... كُلُّ نَصرٍ بَعدَ ضُرٍّ يُرتَجى
قُل لِعَدنانٍ فُديتُمْ شَمِّروا ... لِبَنى الأعجامِ تَشميرَ الوَحى
وَاعقِدوا الراياتِ فى أقطارِها ... وَاشهَروا البيضَ وَسيروا فى الضُحى
يا بَنى تَغلِبَ سيروا وَانصُروا ... وَذَروا الغَفلَةَ عَنكُمْ وَالكَرى
وَاحذَروا العارَ عَلى أعقابِكُمْ ... وَعَلَيكُمْ ما بقيتُمْ فى الوَرى

واستخدام القافية فى هذه القصيدة هو استخدام ناضج، ومن الملفت للنظر احتراف الشاعرة استخدام "الألف" كحرف روى، لأنّ الألف منه ما يصلح ومنه ما لا يصلح أن يكون رويًا، فالتعامل معه يحتاج الحذر والخبرة، وقد استطاعت ليلى العفيفة

---

(١) الأبيات فى كتاب شعراء النصرانية قبل الإسلام للويس شيخو (طبعة دار المشرق)، ص ١٤٩.

معرفة ذلك وتمييزه فى ذلك الزمانِ البعيد، وإنتاج هذه القصيدة، على الرغم أنّ مِن الشّعراء المعاصرين مَن يتجنبه خوفًا من الضياع فى متاهاته.

وقال هُبَل بن عبدالله الكلبى من الرمل[1]:

رُبّ يوم قد يُرى فيهِ هُبَلْ ... ذا سَوام ونَوالٍ وجذَلْ
لا يُناجيِّهِ ولا يخلو بِهَلْ ... عبدُ وُدٍّ وجُبَيلٌ وحَجَلْ

وقال كليب وائل بن ربيعة – وهو الذى قامت من أجله حرب البسوس – من الرجز[2]:

يا لَكِ مِن قُبَّرَةٍ بمَعْمَرى ... لا تَرهَبى خَوفًا وَلا تَستَنكِرى
قَد ذَهَبَ الصَيَّاد عَنكِ فَابشِرى ... وَرُفِعَ الفَخُّ فَماذا تَحذَرى
خَلا لَكِ الجَوُّ فَبيضى وَاصفِرى ... وَنَقِّرى ما شِئتِ أَنْ تُنَقِّرى
فَأَنتِ جارى مِن صُروفِ الحَذَرِ ... إِلى بُلوغِ يَومِكِ المُقَدَّرِ

ومن الرجز أيضًا قول حُلَيْل بن حَبْشِيَة بن سَلول الخزاعى[3]:

نَحْنُ بنو عمرو ولاةُ المِشْعَرِ
نَدُقُّ بالمعروفِ أهلَ المُنْكَرِ
حُمْسًا ولَسْنا نُهْزَةً للمُحْضِرِ

ومن الكامل قصيدة ثعلبة بن صُعَيْر المازنى، ومطلعها[4]:

هَلْ عِندَ عَمرَةَ مِن بَتاتِ مُسافِرِ ... ذى حاجَةٍ مُتَرَوِّح اَو باكِرِ
سئِمَ الإقامةَ بَعدَ طولِ ثَوائِهِ ... وَقَضى لُبانَتَهُ فَلَيسَ بناظِرِ
لِعِداتِ ذى أَرَبٍ وَلا لِمَواعِدٍ ... خُلُفٍ وَلَو حَلَفَت بِأَسحَمَ مائِرِ
وَعَدَتْكَ ثُمّتْ أَخلَفَت مَوعودَها ... وَلَعَلَّ ما مَنَعَتكَ لَيسَ بِضائِرِ
وَأَرى الغَواني لا يَدومُ وِصالُها ... أَبَدًا عَلى عُسرٍ وَلا لِمُياسِرِ
وَإِذا خَليلُكَ لَم يَدُم لَكَ وَصلُهُ ... فَاقطَع لُبانَتَهُ بِحَرفٍ ضامِرِ

---

(١) الأبيات فى كتاب الشعراء الجاهليون الأوائل لعادل الفريجات (طبعة دار المشرق)، ص ٢٨٣.

(٢) الأبيات فى كتاب شعراء النصرانية قبل الإسلام للويس شيخو (طبعة دار المشرق)، ص ١٥٤.

(٣) الأبيات فى كتاب الشعراء الجاهليون الأوائل لعادل الفريجات (طبعة دار المشرق)، ص ٢٨٥.

(٤) الأبيات فى كتاب الشعراء الجاهليون الأوائل لعادل الفريجات (طبعة دار المشرق)، ص ٢٥٨.

كان زهير بن جناب الكلبى أحدَ المعمرين، وأخبار زهير تمتد من الربع الثانى من القرن الخامس حتى منتصف القرن السادس الميلادى، وفى إحدى حروب زهير مع بكر وتغلب ابنتى وائل، أسر زهيرٌ كليبًا ومهلهلًا، فهى حرب فى حياة كليب الذى توفى فى نهاية القرن الخامس، وقال زهير فى ذلك من الكامل[1]:

تَبًّا لِتَغلِبَ إذ تُساقُ نِساؤُهُمْ ... سَوقَ الإِماءِ إلى المَواسِمِ عُطَّلا
لَحِقَتْ أوائِلُ خَيلِنا سَرَعانَهُمْ ... حَتّى أسَرنَ عَلى الحُبَيِّ مُهَلهِلا
إنّا مُهَلهِلُ لا تَطيشُ رِماحُنا ... أيّام تَنقُفُ فى يَدَيكَ الحَنظَلا
وَلَّت حُماتُكَ هارِبينَ مِنَ الوَغى ... وَبَقيتَ فى حَلَقِ الحَديدِ مُكَبَّلا
فَلَئِن قُهِرتَ لَقَد أَسَرتُكَ عَنوَةً ... وَلَئِن قُتِلتَ لَقَد تَكونُ مُرَمَّلا

وقال زهير فى نفس المناسبة من الخفيف[2]:

حَيِّ دارًا تَغَيَّرَتْ بِالجَنابِ ... أقفَرَتْ مِن كَواعِبٍ أترابِ
أينَ أينَ المفرُّ مِن حَذَرِ المَوْ ... تِ وإذ يَتَّقونَ بِالأَسْلابِ
إذ أسَرنا مُهَلهِلًا وَأَخاهُ ... وَابنَ عَمرٍو فى القِدِّ وَابنَ شِهابِ
وَسَبَينا من تَغلِبٍ كُلَّ بَيضا ... ءَ رَقودِ الضُّحى بَرودِ الرُّضابِ
يَومَ يَدعو مُهَلهِلٌ يا لَبَكرٍ ... ها أهَذى حَفيظَةُ الأحسابِ
وَيْحَكُم وَيْحَكُم أُبيحَ حِماكُمْ ... يا بَنى تَغلِبَ أما مِن ضِرابِ
وَهُمُ هارِبونَ فى كُلِّ فَجٍّ ... كَشَريدِ النَّعامِ فَوقَ الرَّوابى
وَاستَدارَت رَحى المَنايا عَلَيهِمْ ... بِلُيوثٍ مِن عامِرٍ وَجَنابِ
طَحَنَتهُم أرحاؤُها بِطَحونٍ ... ذاتِ ظُفرٍ حَديدَةِ الأنيابِ
فَهُمُ بَينَ هارِبٍ لَيسَ يَألو ... وَقَتيلٍ مُعَفَّرٍ فى التُّرابِ
فَضَلَ العِزَّ عِزُّنا حينَ نَسمو ... مِثلَ فَضلِ السَّماءِ فَوقَ السَّحابِ

---

(١) الأبيات فى ديوان زهير بن جناب الكلبى (طبعة دار صادر)، ص ٩٨.

(٢) الأبيات فى ديوان زهير بن جناب الكلبى (طبعة دار صادر)، ص ٦٢.

وقال الأضْبَط بن قُرَيْع السعدى من المنسرح[1]:

لِكُلِّ هَمّ مِنَ الهُموم سَعَهْ ... وَالمُسيُ وَالصُّبحُ لا فَلاحَ مَعَهْ
ما بالُ مَن سَرُّه مُصابُكَ لا ... يَملِكُ شَيئًا مِن أمرِهِ وَزَعَهْ
أذودُ عَن حَوضِهِ وَيَدفَعُني ... يا قَومِ مَن عاذِرى مِنَ الخُدَعَهْ
حَتّى إذا ما انجَلَت عَمايَتُهُ ... أقبَلَ يَلحى وَغَيُّه فَجَعَهْ
قَد يَجمَعُ المالَ غَيرُ آكِلِهِ ... وَيَأكُلُ المالَ غَيرُ مَنْ جَمَعَهْ
وَيَقطَعُ الثَوبَ غَيرُ لابِسِهِ ... وَيَلبِسُ الثَوبَ غَيرُ مَن قَطَعَهْ
فَاقبَلْ مِنَ الدَّهر ما أتاك بِهِ ... مَن قَرَّ عَينًا بَعَيشِهِ نَفَعَهْ
وَصِل حِبالَ البَعيدِ إن وَصَلَ ال ... حَبلَ وَاقصِ القَريبَ إنْ قَطَعَهْ
وَلا تُهن الفَقيرَ عَلَّك أنْ ... تَركَعَ يَومًا وَالدَهرُ قَد رَفَعَهْ

ولرزاح بن ربيعة النهدى قصيدة من المتقارب، ومطلعها[2]:

لَمَّا أتَى مِنْ قُصَيٍّ رسول ... فقالَ الرُّسول أجيبوا الخَليلا
أجَبنا قُصَيًّا على نَأيِهِ ... على الجُرْدِ تَردى رَعِيلًا رَعِيلًا
نَهَضْنا إليهِ نَقودُ الجيادَ ... ونَطرحُ عنّا المَلولَ الثَّقيلا
نُسيرُ بها اللَّيْلَ حتّى الصّباح ... ونَكْمى النَّهارَ لئلّا نَزُولا
فَهُنَّ سِراعٌ كَورْدِ القَطَا ... يُجِبْنَ بنا مِنْ قُصَيّ رَسُولا
جَمَعْنا مِنَ السِّرِ مِنْ أشْمَذَيْنِ ... ومِنْ كُلِّ حيٍّ جَمعْنا قَبيلا
فيا لكِ حُلْبَةِ ما ليلةٍ ... تزيدُ على الألفِ سَيْبًا رَسِيلًا

وقال سعد بن مالك البكري من السريع [3]:

إنّ لُجَيمًا قد أبتْ كلُّها ... أنْ يَرْفِدونا رجلًا واحدا
ويَشكُرُ أضْحتْ على نأيِها ... لمْ تَسْمَعِ الآنَ لها حامدا
ولا بنو ذُهْلٍ وقدْ أصبَحوا ... بها حُلَولًا خَلَفًا ماجدا
القائِدين الخيلَ لأرضِ العِدَا ... والضاربينَ الكوكبَ الوافِدا

---

(١) الأبيات فى كتاب الشعراء الجاهليون الأوائل لعادل الفريجات (طبعة دار المشرق)، ص ٢٥٨.
(٢) الأبيات فى كتاب الشعراء الجاهليون الأوائل لعادل الفريجات (طبعة دار المشرق)، ص ٢٩٠.
(٣) الأبيات فى كتاب الشعراء الجاهليون الأوائل لعادل الفريجات (طبعة دار المشرق)، ص ٣٣١.

و للفِند الزِّمّانى قصيدة من الهزج، ومطلعها[1]:

أقيدوا القومَ إنّ الظُّل	مَ لا يرضاهُ دَيَّان
وإنّ النَّار قد تُصبـ	حُ يومًا وَهى نِيرانُ
وفى العُدوانِ للعدوا	نِ تَوهينٌ وإقرانُ
وفى القوم معًا للقو	م عندَ اليأسِ أقرانُ
وبعضُ الحلمِ عنْدَ الجهـ	ـلِ للذلّةِ إذعانُ
كَفَفْنَا عنْ بَنى ذُهْلٍ	وقُلنا القَومُ إخوانُ
عسى الأيامُ أنْ يرجِعـ	ـنَ قومًا كالّذى كانوا
فلمّا صرَّح الشُّرّ	بدا والشُّرّ عُريانُ
ولم يبقَ سوى العدوا	نِ دِنّاهم كما دانوا

إنّ الشعر السابق منظوم على بحور متنوعة، ومتبع لقواعد التفعيلات المعروفة نفسها، وكذلك لشروط الزحافات والعلل، ومستوفٍ لشروط القافية كلها، ولا يمثل شكلًا بسيطًا من قواعد الصنعة، وهذا يدفعنا لمحاولة العودة فى الزمان لفترة قبل الجاهلية لمحاولة البحث عن شكل أبسط للشعر.

اعتاد دارسو الشِّعر الجاهلى قبل الحديث عن نشأته سردَ مقدمة يذكرون فيها اللغات الساميّة، والتى هى عائلة اللغة العربية، ومحاولة ربط اللغات السامية ببعضها البعض، والكشف عن خصائص لغوية مشتركة بينها، واستقصاء أصل اللغة العربية، واللغات السامية منها الشرقى مثل الأكدية، ومنها الغربى الشمالى، مثل؛ العبرانية والفينيقية والآرامية والسريانية، ومنها الغربى الجنوبى، وهى اللغات العربية، مثل؛ الحميرية والسبئية.

فمثلًا أكّد الرافعى فى دراسته لنشأة الشعر العربى على أنّ العربية والعبرية والسريانية فيها من الخصائص ما يدلّ على أنّها ثلاثة أخوات منحدرة من أصل واحد، وأنْ ليس فيها مَن هو أصلٌ للآخر، بل إنّ أصل هذه اللغات جميعها هو البابلية القديمة - الأكدية - على الأرجح، وسبب هذا الافتراض الذى قدمه الرافعى أنّ فى الأكدية

---

(١) الأبيات فى كتاب الشعراء الجاهليون الأوائل لعادل الفريجات (طبعة دار المشرق)، ص ٣٦٢.

ما يشمل اللغات الثلاثة من خصائص لغوية مثل تصاريف الأفعال، كما وضّح الرافعى أنّ الحركات هى اختراع بابلى وليس عربى، فقد وُجِدت نقوش بابلية مكتوبة بحروف متحركة، وكذلك فقد وجدت نقوش نبطية بحروف متحركة أيضًا[1].

ومن الأمثلة الأخرى على ربط اللغات السامية ببعضها عند الحديث عن نشأة الشعر فرضيةُ شوقى ضيف التى قدم فيها أنّ الخط العربى هو تحوُّل عن الخط النبطى، والذى قد تحوَّل بدوره عن الخط الآرامى[2].

إنّ هذا الحديث عن تطور اللغات السامية فى إطار نشأة الشعر هو ربط شعورى أو لاشعورى بين خصائص اللغة العربية ونشأة الشعر، وقد كنّا فى الباب السابق قد طرحنا فرضيتين بخصوص تفوّق صنعة الشّعر العربى، ورجحّنا كفّة الفرضيّة الحضارية على الفرضية اللغوية، دون الإهمال التام للخصائص اللغوية، وعليه فلن نمر على تطوّر اللغة العربية كعامل مهم فى نشأة الشعر، فقد يكون الوزن والقافية فى الشعر العربى نتاج تأثر بحضارة غير سامية مثلًا، وقد تكون إبداعًا عربيًا خالصًا، وسنطّلع بدايةً على صنعة الشعر فى بعض الحضارات الكبيرة فى تلك العصور الغابرة، علّنا نهتدى إلى إشارة ما تساعد فى حلّ اللغز الذى طالما حيّر منظرى الأدب العربى، وجعل مجهوداتهم كلّها محصورة بالفرضيّات، وهو كيف نشأ الشعر العربى؟

وقد يسأل سائل: قد نفهم تأثر العرب بالبابليين بحكم الجوار، أو تأثرهم بالرومان بسبب استيلاء الرومان على ممالك عربية، ولكن ما علاقة الفراعنة، أو الهنود مثلًا بالعرب؟ ولماذا نبحث تأثر الشعر العربى بهم؟ والإجابة هى أنّ التأثّر ليس بالضرورة أن يتبع احتلالًا أو جوارًا، بل قد يكون نتاج أى تواصل، مثل التجارة، بالإضافة إلى أنّ العلاقات والأحداث فى العالم القديم ليست بأكملها واضحة، ويشوب الغموض أكثرَها.

(١) انظر كتاب تاريخ آداب العرب/ ج ١ لمصطفى صادق الرافعى (طبعة مكتبة الإيمان)، ص ٦١.

(٢) انظر كتاب تاريخ الأدب العربى: العصر الجاهلى لشوقى ضيف، (طبعة دار المعارف)، ص ٢٢.

الفصل الثانى

ملاحم وقصائد شعريَة موغلة فى القِدَم

أنتج شعراء العالم القديم العديدَ من الملاحم والقصائد المهمة، وسنناقش صنعة الوزن والقافية فى أبرزها، محاولين إيجاد تأثير لها على صنعة الشعر العربى.

شعر الحضارة المصرية القديمة:

استخدم قدماء المصريين اللغة الهيروغليفية للتواصل، وقد أسهم فك رموز هذه اللغة بجهود الفرنسى "شامبليون" عام ١٨٢٢ للميلاد بتوالى الدراسات التى تناولت الحضارة الفرعونية من جميعِ النواحى؛ ومنها الشعر والأدب، وعلى الرغم من عدم العثور على ملاحم فرعونية، إلا أنّ هناك قصائد مشهورة تمّ العثور عليها، مثل: "ترنيمة آكل اللحوم البشرى"، و"قصة البحار الغريق"، و"قصة سنوحى".

وترنيمة آكل اللحوم البشرى تعود للقرن الرابع والعشرين قبل الميلاد، عُثِرَ عليها منحوتة فى هرم "أوناس" فى "سقارة"، ضمن مجموعة كبيرة من النصوص التى عُرِفَت بـ"متون الأهرام"، وتحكى الترنيمة قصة ملك يساعده الإله "شيزمو" - إله الخمر والعطر المتعطش للدماء - على طهى وأكل لحوم آلهة أخرى كطقس للعبور إلى العالم الآخر والتحول إلى إله.

وقصة البحار الغريق مكتوبة على بردية محفوظة فى "المتحف الامبراطورى" فى سان بطرسبورغ، وهى قصة ترجع للدولة الوسطى - فى الفترة بين ٢٠٥٥ و١٦٥٠ قبل الميلاد - وتحكى قصة بحار ينجو من حطام سفينة، ثمّ يعيش فى جزيرة غريبة، فيها كل المشتهيات، ويبقى فيها إلى أن يعيده ثعبان ضخم إلى وطنه محملًا بالهدايا.

وقصة سنوحى تعود للقرن العشرين قبل الميلاد، وهى قصيدة مكونة من ستمائة جملة شعرية، وتروى قصة طبيب يُدعى سنوحى، كان يسير ذات ليلة وسمع رجلين يتآمران على قتل الملك "أمنمحات الأول"، وأحد هذين الرجلين هو "سنوسرت الأول"

ابن أمنمحات الأول، فهرب سنوحى إلى الشام وعاش هناك، ثم عرف بتجهيزات ملك الشام لغزو مصر بأسلحة حديثة، ليعود إلى مصر ويخبر الملك سنوسرت الأول بذلك، ويكمل حياته آمنًا فى مصر.

إنّ الاعتقاد السائد هو أنّ القصائد المصرية القديمة غير مُقفاة ولا تُنظَم على وزن معين، ولكن مصطفى جاد الله يقول أنّ الشعر المصرى القديم يتبع نمط قافية واضح، ويقوم على نظام وزنى يعتمد ترتيب المقاطع المنبورة وغير المنبورة بشكل معين، ويضيف مصطفى جاد الله أنّ الجملة الشعرية المكونة من ثمانية مقاطع صوتية؛ مقطعين منهما منبورين، كانت من أشهر الأوزان وأكثرها انتشارًا عند قدماء المصريين، كما كان تكرار الجمل سمة من سمات الشعر المصرى القديم[1]، وهى ميزة للشعر القديم عامةً، وعلى الرغم من كل هذا التحديد والتفصيل، إلّا أنّ مصطفى جاد الله لم يأتِ بأيّ مثال على ما ذكره.

فى الحقيقة، لم تكن القافية واضحة ومنتظمة فى الشعر المصرى القديم، على الرغم من وجود بعض المحاولات لجعل الشعر مقفىً فى نهاية الجملة الشعرية، ولم تنتظم القافية بشكل واضح إلّا فى نهاية عصر استخدام اللغة القبطية بحلول نهاية القرن الثالث عشر الميلادى، ولم تصبح شروط القافية المصرية دقيقة إلّا بعد التأثر بالعربية، وكان "الصعيد" – الجزء الجنوبى فى مصر – ذو هوية شعرية مميزة عن باقى مصر، فظهرت فيه قصائد خليط بين القبطية والعربية مع نظام قافية أكثر صرامة ووضوحًا فى مطلع القرن الرابع عشر الميلادى، وهى قصائد سميت بالـ"مربعات"، لاحتوائها على مقاطع شعرية مكونة من أربعة جمل، بأنظمة متعددة للقوافى، وأشهرها كان أ ب أ ب ج د ج د.

إنخيدوانا:

تُعتّبر الشاعرة "إنخيدوانا" أقدم من قال الشعر، وقد عاشت فى القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد، وهى شاعرة سومرية، وكاهنة للإله "إنانّا" – إله الحب والجمال والجنس والرغبة والحرب والعدالة والقوة السياسية – وإنانّا هى "عشتار" نفسها عند الآشوريين والبابليين والأكاديين، كانت المواضيع الشعرية لنصوص إنخيدوانا محصورة

---

(١) انظر كتاب الكشف عن الثقافة المصرية القديمة لمصطفى جاد الله (طبعة مؤسسة تحوت للبحث العلمى باللغة الإنجليزية)، ص ١٥٥.

بالترنيمات والصلوات لإنانّا، وسُميَت أعمالها "تراتيل المعبد السومرى"، ولها إثنان وأربعون ترنيمة، أشهرها "نن مى شارا" وتعنى تمجيد إنانّا، و"إن نن مى هوش اه" وتعنى إنانّا و"إبيح"، وإبيح هى سلسلة من الجبال، وتحكى الترنيمة حرب إنانّا مع الجبال وانتصار إنانّا، ولا يوجد وزن أو قافية معروفة لترانيم وأشعار إنخيدوانا.

جلجامش:

"جلجامش" هى أقدم ملحمة أدبية معروفة، وهى ملحمة شعرية سومرية تعود للعام ٢١٠٠ قبل الميلاد، ويُعتَقَد أنّ كاتبها يُدعى "شين ئيقى ئونينى"، وهى مكتوبة باللغة الأكادية، والأكادية لغة سامية، وهى اللغة التى ارتأى الرافعى أنها أصل انحدرت منه العربية.

تحكى الملحمة قصة صراع بين "جلجامش" - ملك مدينة "أوروك" - وصديقه "أنكيدو" من جهة وبين الآلهة من جهة أخرى، ورحلة "جلجامش" للبحث عن الخلود بعد موت أنكيدو.

إنّ ما هو معروف عن صنعة الشعرى فى حضارات ما بين النهرين القديمة ما يزال قليلًا، فالمقاييس الشعرية فى ملحمة جلجامش وأشعار إنخيدوانا لا تقر وزنًا ولا قافية، وهى بدلًا من ذلك تعتمد على اللغة الشاعرية، والتعبيرات الساميَة، وتكرار الجمل نفسها فى عدة مواضع، وقد رأى عدد غير قليل من الأكاديميين تأثير جلجامش على "الإلياذة" و"الأوديسة".

شعر أوغاريتى:

الأوغاريتية لغة ساميّة كانت تستخدم للتواصل فى "مملكة أوغاريت"، وأوغاريت حضارة ظهرت فى شمال سوريا عام ٧٥٠٠ قبل الميلاد، وتُعدّ ملحمة "أقهات" أشهر نص أدبى أوغاريتى معروف، وهى ملحمة تعود للقرن الرابع عشر قبل الميلاد.

تروى أقهات قصة الملك العادل العاقر "دانيال"، الذى يتضرع للإله "بعل" ليهبه ولدًا، ثم ينجب أقهات بطل الملحمة، الذى يموت فى صراع مع "عناة" - إلهة الصيد والحرب - على قوس أهداه إياه "كوثر- حاسيس" - إله الحرف والصناعة لدى المصريين - فتقرر أخته الانتقام له، ونهاية النص مفقودة وغير معروفة.

وخصائص الشعر القديم موجودة كلها فى ملحمة أقهات؛ وهى التكرار الكثير لنفس الجملة الشعرية؛ إما كما هى تمامًا أو بقليل من التغيير، وعدم وجود نمط واضح فى الوزن والتقفية.

درس "شارلز فاينبيرغ" Charles Feinberg النصوص الشعرية الأوغاريتية المكتشفة فى "رأس شمرا"، وافترض أنّ وزنها وزن نوعى يعتمد على توحيد عدد المقاطع المنبورة فى كل جملة شعرية، وأضاف شارلز أنّ محاولة الوزن هذه محاولة بدائية حيث لا تلتزم النبرات بمواقع ثابتة على المقاطع الصوتية، مما ينعكس على لحن الجملة سلبًا[1]، وتجدر الإشارة إلى أنّ اللغة الأوغاريتية لا تزال غير مفهومة تمامًا، كما أنّها أقل ارتباطًا باللغات السامية الأخرى من حيث الخصائص اللغوية، وهذا يصعب مهمة فهمها أكثر.

مهابهاراتا:

هى ملحمة سنسكريتية، يعود أقدم نصوصها للقرن الثامن قبل الميلاد، ويُعتَقَد أنّ "فياسا" هو من كتبها، وفياسا شخصية هندوسية مقدسة، والسنسكريتية لغة قديمة ومقدسة عند أتباع الهندوسية والبوذية واليانيّة.

تُعد "مهابهاراتا" إحدى أطول الملاحم فى التاريخ، حيث تتكون من أربع وسبعين ألف جملة شعرية، وتروى الملحمة فصولًا من حروب قبائل "كورافا" و"باندافا"، وهم أبناء عمومة من أسرة "بهاراتا" الحاكمة، الذين نشبت بينهم صراعات على الحكم تنتهى بحروب دموية، وفى الملحمة مجموعة من الحِكَم والأفكار الفلسفية والأخلاقية، وقد شكلت الآلهة جزءًا من قصة الملحمة.

نظام الوزن فى ملحمة مهابهاراتا نوعى يهتم بتوحيد عدد المقاطع الصوتية، دون الأخذ بالاعتبار كونها طويلة أو قصيرة، والملحمة كلها غير منتظمة على مقياس واحد فقط، بل على أكثر من مقياس، فنُظمت أجزاء منها على "شلوكا" الذى تحتوى كل جملة شعرية فيه على نصفين، وكل نصف فيه ثمانية مقاطع صوتية، وكُتبت أجزاء أخرى

(١) انظر دراسة تركيب القصيدة فى سفر أيوب وفى الأدب الأوغاريتى لشارلز فاينبيرغ (منشورة فى مجلة المكتبة المقدسة باللغة الإنجليزية).

على "تريستوب"، والذى تتكون جمله الشعرية من نصفين، فى كل نصف أحد عشر مقطعًا صوتيًا، والملحمة غير مقفاة.

رامايانا:

وهى ملحمة شعرية سنسكريتية أخرى، كتبها "فالميكى" فى وقت ما بين القرنين السابع والرابع قبل الميلاد، وتتكون من حوالى أربع وعشرين ألف جملة شعرية، وتحكى "رامايانا" قصة الملك "داشاراثا" الذى يتزوج من ثلاثة نساء من أجل الإنجاب، فينجب من زوجته الأولى "راما"، ومن الثانية "بهاراتا"، ومن الثالثة "لاكشمانا" و"شاتروغنا"، ويتمتع الأبناء بقدرات خاصة منحها لهم الإله "فيشنا"، والقصة تروى تتويج "راما" ونفيه وحروبه، والآلهة لها أدوار فى هذه الملحمة أيضًا.

"رامايانا" منظومة فى غالبها أيضًا على مقياس "شلوكا"، وغير مقفاة، شأنها شأن "مهابهاراتا".

الإلياذة:

"الإلياذة" ملحمة شعرية إغريقية كتبها "هوميروس" بين نهاية القرن الثامن وبداية القرن السابع قبل الميلاد، وهى مكوّنة من أكثر من خمسين ألف جملة شعرية، وتحكى قصة حرب طروادة التى أشعلتها الآلهة "هيرا" و"أثينا" و"أفروديت" بعدما صنعت "إيريس" إلهة النزاع خلافًا بينهن.

والإلياذة موزونة على المقياس الكمى السداسى، أى الذى يحوى ستة خطوات منظمّة أطوال المقاطع الصوتية بين الطويل والقصير، بالشكل التالى:

طويل، طويل□ طويل، طويل□ طويل، طويل

طويل، طويل□ طويل، قصير، قصير□ طويل، طويل

ومن الممكن أن تحتوى الخطوات الأربعة الأولى على (طويل، قصير، قصير) بدلًا من (طويل، طويل)، والخامس يجب أن يكون (طويل، قصير، قصير)، أمّا السادس فيتكون من (طويل، طويل)، أو (طويل، قصير)، والملحمة لا تتبع نظام قافية محدد.

الأوديسة:

"الأوديسة" ملحمة شعرية أخرى لهوميروس كتبها بعد الإلياذة، وتحكى قصة "أوديسيوس"، وهو أحد أبطال طروادة العائدين إلى بيوتهم بعد انتهاء الحصار، ولكن غضب إله البحر "بوصيدون" عليه يعرضه للمتاعب، ويؤخر عودته عشرة سنوات، تتعرض خلالها زوجته المخلصة "بينيلوبى" لمتاعب ومضايقات النبلاء، والتى تنتهى بعودته وانتقامه منهم.

وأسلوب كتابة "الأوديسة" هو نفسه المتبع فى كتابة "الإلياذة" من حيث الوزن والقافية، فقد استخدم "هوميروس" المقياس الكمى سداسى الخطوات، وبدون نمط قافية واضح.

الأرغونوتيكا:

وهى ملحمة إغريقية تتأخر عن "الإلياذة" و"الأوديسة" فى الزمان، فقد كتبها "أبولونيوس" فى القرن الثالث قبل الميلاد، وتألفت من أكثر من خمسة آلاف وثمانمائة جملة شعرية، وتروى الملحمة قصة "جيسون" الذى يطالب عمَّه "بيلياس" بعرش والده، فيوافق عمُّه بشرط إحضار جيسون لجرة ذهبية من أرض "كولخيس"، فيمضى جيسون على السفينة "أرغو" ومعه خمسون محاربًا إغريقيًا.

ولم تختلف الأرغونوتيكا عن مواطنتيها الإلياذة والأوديسة من حيث الوزن والقافية، فقد كُتبت على المقياس الكمى السداسى، وبدون قافية واضحة، مما يعنى أنّ القصيدة الإغريقية قد حافظت على شكلها لحوالى خمسة قرون، على الرغم من اختلاف عناصر القصيدة وصورة البطل.

شعر لاتينى:

اللغة اللاتينية هى لغة قديمة كانت محكية فى الإمبراطورية الرومانية، وانتقلت منها إلى أجزاء كبيرة فى أوروبا، أمّا اليوم فهى غير مستخدمة إلّا فى طقوس الكنيسة الكاثوليكية.

وتعد ملحمة «الإنيادة» أشهر القصائد اللاتينية، وهى ملحمة كتبها الشاعر «فيرجيل» – حوالى – عام ٢٠ قبل الميلاد، وتصف الملحمة رحلة «إنياس» نحو إيطاليا من طروادة

التى استولى عليها الإغريق، وتأسيسه لروما، وللآلهة أدوار مهمة فى هذه الملحمة أيضًا.

وتشترك «الإنيادة» مع الإلياذة والأوديسة والأرغونوتيكا بكونها مكتوبة على المقياس السداسى، وبعدم القدرة على استنباط نظام معين للقافية، وقد قُدِّمَت عشرات الدراسات عن تأثر فيرجيل بأبولونيوس.

ومن أبرز شعراء اللاتين القدماء «أوفيد»، الذى حاول فى بعض قصائده استخدام السجع غير المنتظم فى آخر القصيدة، كمحاولة بدائية للتقفية، وأبرز أعماله كتاب «أموريس»، الذى كتبه فى فترة الميلاد، ويقول فى الجزء الأخير من القصيدة «١,١» من كتاب أموريس، كمثال على محاولات أوفيد للتقفية[١]:

Nec mihi materia est numeris levioribus apta,
Aut puer aut longas compta puella comas'
Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
Legit in exitium spicula facta meum.
Lunavitque genu sinuosum fortiter arcum.
'Quod' que 'canas, vates, accipe' dixit 'opus!'
Me miserum! certas habuit puer ille saeittas.
Uror, et in vacuo pectore regnat Amor.
Sex mihi surgatopus numeris, in quinque residat:
Ferrea cum vestris bella valete modis!
Cingere litorea flaventia tempora myrto,
Musa, per undenos emodulanda pedes!

والقافية فى القصيدة مشابهة لنمط القافية الأوروبى المعاصر؛ أ أ، ب ب، ج ج، ولكن أوفيد لم يجعل مكان القافية الأولى فى الجملة الشعرية ثابتًا، لذلك قلنا أنه سجع وليس قافية.

---

(١) القصيدة فى كتاب أوفيد، أموريس (الكتاب الأول) لويليام توربين (طبعة الكتاب المفتوح للنشر)، ص ٢٤.

وقد ظهرت القافية المنتظمة فى الشعر اللاتينى لأول مرة فى شعر القديس "أوغسطين" Augustinus ، وتحديدًا فى قصيدة "مزامير ضد الدوناطيّين"[1]، Psalmus con-tra partem Donati عام ٣٩٣ للميلاد، وقصيدة أوغسطين مكونة من مئتين وخمس وتسعين جملة شعرية، تنتهى كلّها بقافية واحدة، وهى "e"، وهذه بداية القصيدة:

Vos qui gaudetis de pace, modo verum iudicate,
Foeda est res causam audire et personas accipere,
Omnes iniusti non possunt regnum dei possidere,
Vestem alienam conscindas nemo potest tolerare:
Quanto magis pacem Christi qui conscindit dignus morte?
Et quis est ista qui fecit quaeramus hoc sine errore.
Vos qui gaudetis de pace, modo verum iudicate.

شعر صينى:

ناقشنا الشعر الصينى بالكثير من التفصيل فى الباب الأول، وذكرنا أنّ القصائد الصينية المقفاة كانت قليلة جدًا حتى لا تكاد تُذكَر، لذلك لم تكن التقفية صفة للشعر الصينى، وكان نظام الوزن كميًا يقوم على إحصاء المقاطع حتى القرن السابع الميلادى، ثم أصبح نوعيًا يشترط ترتيبًا معينًا لأطوال المقاطع بناءً على المقياس المستخدم.

إنّ الأكاديميا الحديثة تتعامل مع الكتب الدينية القديمة –الفيدا والتوراة والإنجيل والقرآن– على أنّها أعمال أدبية، وتحاول استنباط أنظمة للوزن والقافية منها، ولن نسير هنا على هذا النهج، لعدم اقتناع منّا بهذه المدرسة العلمية.

إنّ صنعة الأشعار السابقة مختلفة تمامًا عن صنعة الشعر العربى، ولا نجد لها أى تأثير يُذكَر عليه، ولعلنا نجد ما يدل على هذا التأثير إن إقتربنا أكثر من زمان الجاهلية واطّلعنا على صنعة الشعر فى العالم فى القرن الخامس الميلادى، ومن أجل ذلك سنطّلع على أبرز شعراء القرن الخامس وأعمالهم.

(١) الدوناطيّة هى حركة دينية مسيحية خرجت عن كنيسة قرطاجة فى القرن الرابع الميلادى، وانتهت فى القرن السادس.

الشعر فى القرن الخامس الميلادى:

تغيرت موازين القوى فى هذه الفترة عن فترة قبل الميلاد كثيرًا، فاختفت حضارات عن الوجود تمامًا، مثل؛ الحضارات الفرعونية والسومرية والبابلية والأوغاريتية والآشورية والفينيقية والسبأية والنبطية، وضَعُفَ الإغريق والرومان الغربيون، وتعاظم دور الفرس أكثر، كما ظهرت حضارات جديدة، مثل؛ الإمبراطورية البيزنطية، أمّا الصين والهند فعاشتا فى فترات متفاوتة من القوة والضعف، والانقسام والتوحيد.

كان هناك العديد من الشعراء المشهورين والمؤثرين حول العالم، والذين صاغوا هوية الشعر وصنعته فى القرن الخامس الميلادى، وسنذكر أهمهم على سبيل المثال لا الحصر.

شعراء رومان:

"كلاوديوس كلاوديانوس" هو شاعر رومانى، ولد فى الاسكندرية، ومات فى روما سنة ٤٠٤ للميلاد، كتب أعماله باللاتينية، وهى لغة الإمبراطورية الرومانية الغربية، من أشهر قصائده؛ قصيدة "الثناء على القناصل بروبينوس وأوليبريوس"، وهى من المقياس سداسى الخطوات، وقد كانت أغلب أعماله من المقياس السداسى، أو من مقياس يُسمَى "ثنائيات الرثاء"، وهو ثنائيات من الجمل الشعرية على طول القصيدة؛ الأولى مكونة من ست خطوات والثانية من خمس، وشعر كلاوديوس غير مقفى، ومن أعماله الشهيرة الأخرى أيضًا قصيدة "الذهب"، وقصيدة "عن الحرب القوطية[١]".

ومن الشعراء المعاصرين لكلاوديوس كان الشاعر "أوريليوس برودينتيوس"، الذى عاش لما بعد عام ٤٠٥ للميلاد، ومن أشهر قصائده؛ قصيدة "حرب الروح"، وهى مكونة من أكثر من تسعمائة جملة شعرية من المقياس سداسى الخطوات، وكتب أيضًا قصيدة "التأليه"، والتى يهاجم فيها منكرى معتقد الثالوث المسيحى.

"روتيليوس كلاوديوس ناماتيانوس" شاعر رومانى عاش خلال القرن الخامس للميلاد، وأشهر عمل له قصيدة "عند عودته"، والمكتوبة على البحر "ثنائيات الرثاء"، وشعره غير مقفى.

---

(١) يشير مصطلح "الحرب القوطية" إلى مجموعة كبيرة من النزاعات ضد الإمبراطورية الرومانية استمرت لقرون، من ٢٤٩ م حتى ٥٥٤ م، والحرب التى عناها الشاعر كانت بين عامى ٤٠١ و ٤٠٤ م، وهى حرب انتصر فيها "ألاريك الأول" على الرومان، وأجبرهم على دفع أموال طائلة للقوط.

والقرن الخامس هو الذى شهد وفاة الشاعر القديس أوغسطين، صاحب القصيدة المقفاة التى ذكرناها سابقًا؛ قصيدة "مزامير ضد الدوناطيّين"، والقديس أوغسطين لم يكن شاعرًا، بل كان قديسًا وعالمًا وفيلسوفًا، ولم أعرف له إلّا هذه القصيدة.

ومن شعراء الرومان الذين عاشوا لنهاية القرن الخامس الميلادى كان "سيديونيوس أبولّيناريس"، والذى اشتهر بقصائد المدح، حيث مدح زوج أمه، والإمبراطور "ماجوريان"، والإمبراطور "أنثيميوس"، وكذلك كانت جمله الشعرية غير مقفاة.

لم تختلف صنعة الشعر الرومانى خلال الخمسمائة عام حتى القرن الخامس، وبقى المقياس السداسى هو الأكثر استخدامًا، وبقى الشعر غير مقفى بالرغم من المحاولة اليتيمة للقديس أوغسطين، وبعيدًا عن الصنعة فقد اختلفت مواضيع الشعر اللاتينى، وخرج من دائرة الأسطورة وصراع الآلهة، ليشتمل على موضوعات المدح والتأمل ووصف الطبيعة.

شعراء صينيون:

كان شعراء الصين فى القرن الخامس الميلادى ما يزالون يتبعون الطريقة النوعية فى وزن الشعر، والتى تعتمد على إحصاء المقاطع الصوتية، وتوحيد عددها، ومن أبرزهم؛ "تاو يوان مينغ" 陶淵明، المُلقَّب بـ"شاعر الحقول"، وقد عاش حتى عام ٤٢٧ للميلاد، واشتهر بالشعر خماسى المقاطع الصوتية، ومن أعماله البارزة قصيدة "بنيت كوخًا فى منطقة سكنية".

ومن الشعراء البارزين أيضًا "شى لينغ يون" 謝靈運، المتوفى عام ٤٣٣ للميلاد، والذى لُقِّبَ بـ"دوق كانغل[١]"، ومن أشهر أعماله؛ قصيدة "فو[٢] عند العودة إلى الجبال".

و"باو زهاو" 鮑照 هو شاعر صينى آخر عاش بين عامى ٤١٤ و ٤٦٦ للميلاد، اشتهر بالشعر سباعى المقاطع الصوتية، ومن أعماله البارزة قصيدة "فو للمدينة المدمَّرة"، و"فو لطائر الكركى الراقص".

---

(١) كانغل منطقة فى مقاطعة "قانسو"، فى الصين الشعبية حاليًا، تسكنها أقليات "دونغشيانغ"، وهم من المسلمين السنة.

(٢) تشير كلمة "فو" فى الشعر الصينى إلى شكل غنائى فلكلورى للشعر.

شعراء سنسكريتيون:

"كاليداسا" هو شاعر سنسكريتى ذائع الصيت، غير معروف زمانه بالتحديد، حتى أنّ بعض الباحثين يرون أنّ هناك أكثر من شاعر حمل نفس الإسم وحصل خلط بينهم، والأرجح أنّه عاش بين القرنين الرابع والخامس الميلاديين.

كتب كاليداسا ملحمتين شهيرتين؛ الأولى «راغوفامسا» أى سلالة «راغو»، والتى تسرد تاريخ ملوك أسرة راغو، وهى ملحمة مكتوبة على واحد وعشرين مقياسًا مختلفًا، وأشهرها؛ أنوستوب، الذى يتكون من رباعيات، فى كل جملة شعرية ثمانية مقاطع صوتية، وملحمة راغوفامسا غير مقفاة.

والملحمة الثانية لكاليداسا اسمها «كوماراسامبهافا»، أى ولادة كومارا، وتروى قصة ولادة الإلهة «بارفاتى» - إلهة الخصوبة والحب والجمال عند الهندوس - وزواجها من الإله «شيفا»، الإله الأعظم عندهم، وولادة إبنهما «كومارا».

ولكاليداسا قصائد أخرى منها؛ «رتوسماهارا» و«ميغادوتا»، وشعره غير مقفى، ولم أعرف قافية سنسكريتية منتظمة ظهرت قبل ملحمة «غيتا غوفيندا» للشاعر «جايا ديفا» فى القرن الثانى عشر الميلادى.

استخدم كالديسا نظام الوزن النوعى القائم على توحيد عدد المقاطع الصوتية فى كل جملة شعرية، وهو نفس النظام الذى نُظِمَت عليه ملحمتى مهابهاراتا ورامايانا، وقد بقى نظام وزن الشعر فى اللغة السنسكريتية على حاله القديم، حيث استخدم شعرائها نظامى الوزن المختلفين؛ الكمى والنوعى.

شعراء إغريق:

برز من شعراء الإغريق فى القرن الخامس الشاعر "كوينتوس"، الذى عاش فى نهاية القرن الرابع ومطلع القرن الخامس الميلاديين، وهو صاحب ملحمة "تاميث هوميرون"، أو ما بعد هوميروس، والتى تحكى قصة حصان طروادة، وقد تعرضت الملحمة للكثير من النقد، لأنّ أسلوب هوميروس ظاهر فيها جدًا، ولكن بشكل أقل صنعةً، وقد استخدم كوينتوس أيضًا المقياس سداسى الخطوات، والملحمة غير مقفاة.

وشهد القرن الخامس أيضًا ظهور الشاعر الإغريقى "نُنّوس"، وهو شاعر ولد فى مدينة سوهاج فى مصر، ونظم ننّوس ملحمة "ديونيزياك" التى تروى قصة انتصار الإله

"ديونيسوس" – إله الخمر وحصاد العنب والخطيئة – على الهنود، والملحمة مكونة من أكثر من عشرين ألف جملة شعرية غير مقفاة، ومنظومة على المقياس سداسى الخطوات.

لم تتغير صنعة الشعر فى الإمبراطورية الإغريقية عن عهدها القديم، وهى فى ذلك كنظيرتها الرومانية، وظل المقياس سداسى الخطوات هو الأكثر شهرةً واستخدامًا لنظم الملاحم والقصائد لقرون من الزمن، ولن يغير من الأمر شيئًا علمُنا أنّ ننّوس كان أكثر دقة وأقل تنوعًا من هوميروس فى استخدام المقياس السداسى، حيث استخدم ننّوس تسعة أشكال للمقياس فقط، بينما استخدم هوميروس اثنين وثلاثين شكلًا، فهذه الدقة لم تكن سمة الفترة، فكوينتوس مثلًا استخدم أشكالًا كثيرة للمقياس السداسى مثل هوميروس.

شعراء سريانيون:

السريانيون هم الآراميون الذين اعتنقوا المسيحية، فسموا أنفسهم سريان تمييزًا لهم عن الآراميين الذين ظلوا يعبدون الأوثان، لم تختلف صنعة الشعر السريانى كثيرًا منذ بدايتها المعروفة إلى يومنا هذا، فالطريقة السريانية فى الوزن هى نفسها المتبعة منذ عهد مار [1] «أفرام السريانى»، حيث يقوم الوزن على وحدة عدد الحركات فى كل بيت على طول القصيدة، أما التقفية فلم تكن أساسية إلى وقت طويل، حتى تأثر السريان بالعرب، ومن المألوف تكرار الكلمات فى الشعر السريانى، ولطالما ارتبط الشعر السريانى منذ نشأته بمواضيع دينية، حتى أنّ أغلب الشعراء قديسون، وأشعارهم ترانيم وترتيلات.

ومن أشهر شعراء القرن الخامس الميلادى مار "نرساى"، ومار «بالاى»، ومار «يوحنا ابن خلدون النسطورى»، ومار «يعقوب الرهاوى»، ومار «إسحق الأنطاكى»، و«كيرلونا»، وجميع شعرهم موزون على الطريقة السريانية المعروفة، وغير مقفى.

يبدو أنّ صنعة الشعر لم تتغير فى العالم كله منذ ظهور الحضارات القديمة المعروفة حتى القرن الخامس الميلادى، وربما لو درسنا الشعر فى أزمنة أقرب من القرن الخامس لوصلنا لنفس النتيجة أيضًا.

إنّ استعراض أشعار القرن الخامس الميلادى للأقوام الأخرى لم يكشف لنا أنّ صنعة الشعر العربى قد تأثرت بأى منها، لا على صعيد الوزن ولا القافية، فهوية الشعر العربى وشخصيته مختلفة تمامًا عمّا رأيناه لدى باقى الأمم، ليبقى السؤال الأبرز

(١) مار هى كلمة سريانية تُقال للشخصيات الدينية.

والأهم حاضرًا؛ وهو كيف نشأ الشعر العربى؟ ومتى استوفى شروط صنعته؟ ومن أجل محاولة أخرى للإجابة عن هذه الأسئلة سندرس صنعة الشعر من الداخل العربى بعد أن استعصى علينا فهمها من الخارج.

الفصل الثالث

الشِّعر العربىَ إبداعٌ محلىَ

لدراسة تطور الشعر العربى من الداخل يجب أن ندرس تاريخ المنطقة، والطرق المتاحة لذلك هى الاطلاع على آراء المؤرخين ودراسة النقوش المرتبطة بهذا الموضوع.

المؤرخون:

كتب المؤرخون القدماء - الإغريق والرومان - كثيرًا عن بلاد العرب بممالكها وتجمعاتها، وأحيانًا قبائلها، وكانوا مرجعًا مهمًا لمؤرخى المسلمين لاحقًا، ولم أعثر فى تلك الكتابات التى وصفوا فيها العرب على إشارة إلى أيّ شعر، ومن المعلوم أنّ الإغريق والرومان سليلو حضارات اهتمت بالشعر والفن عمومًا، ولم يكونوا ليفوتوا فرصة نقل الشعر لو كانوا سمعوا عنه، مع ملاحظة أن الكثير من أعمالهم مفقودة.

وفى العصر الحديث، بحث المستشرقون فى فترة الجاهلية كثيرًا، وأَوْلَوا الشعر الجاهلى عناية كبيرة، وتعاملوا مع الشعر على أنّه مفتاح فهم كل ما يخص تلك الفترة، وإذا استثنينا مغرضى النوايا، وأصحاب التوجهات الدينية أو السياسية أو الحضارية، فليس من المبالغة أن نقول أنّ جهود المستشرقين حفظت وجمعت الكثير من الشعر الجاهلى.

أمّا مؤرخى المسلمين، فهم الذين حفظوا الشعر القديم ونقلوه، ولكن البحث فى كتبهم للعثور على تصور لنشأة الشعر أمرٌ شائك، ويبدو مثيرًا للريبة فى بعض الأحيان، لأنّ أشياءَ كثيرة مما جاء فيها نقضتها العلوم الحديثة، ونذكر من ذلك بعض القصص على سبيل المثال لا الحصر.

قصة مالك بن فهم الأزدى:

غالى بعض المؤرخين ونسب الشِّعر لأقوام عربية قديمة لسانها يختلف عن العربية المعروفة الآن، ومن ذلك قصيدة منسوبة إلى مالك بن فهم الأزدى، يقول فيها[1]:

ألا مَن مُبلغٌ أبناءَ فَهم ... بَمألَكةٍ من الرَجلِ العُمانى
وَبَلِّغ مُنهِبًا وبنى خُنَيسٍ ... وَسعدَ الله والحيَّ اليمانى
ومن أمسيٍ بحيٍّ بنى صَريحٍ ... إلى حَرَسٍ وحيّ بنى عدانِ
ومن حَل الثَنيَّةِ من كُلاعٍ ... إلى بطنٍ المناقِبِ والمثانِى
بلادٌ قد نأى عنها مزارىً ... وَجيرانُ المجاورَةِ الأَدانِى
نَعَتهُ الدُّارِ من أبناءِ فهم ... ومن أبناءِ دَوسٍ والقَنانِ
قَتلتُ مُحَرِّقًا وحمَيْتُ نَفسَي ... وَراغمتُ الأعادى من أسانِ
وَفى العرنين كنّا أهلَ عزٍّ ... مَلَكْنَا بَربَرًا وَبَنى قِرانِ
جلبتُ الخَيلَ من سَرواتِ نَجدٍ ... وواصَلتُ الثّنايا غيرَ وانِ
صدَدْنا قومَنا الأدنين قِدمًا ... لدى بطن المَتالع والرِّعانِ
بها عِمرانُ من أولادِ عَمروٍ ... وَنَسوتُها ذوو النَّسب الأدانِي
وسِرنا بين أحقافٍ ورَملٍ ... وَغَلفاءِ تَعاطاها بَناني
وأودِيَةٍ بها نَعَمٌ وَشاءٌ ... يَردِنَ الماءَ تَنزَحُهُ السّواني
بهِ أولادُ ناجيةَ بن جَرمٍ ... وأوباشٌ من الأمَم الغَوانِي
جَلَبتُ الخَيلَ من بَرَهوتَ شُعثًا ... إلى قَلهاتَ من أرضى عُمانِ
قَتَلتُ بها سَراةَ بنى قُباذٍ ... وَحامَيتُ المَعالى غَير وانِ
وفى الهَيجاءِ كُنّا أهل بأسٍ ... قَتَلنا بَهمَنًا وَبَنى كرانِ
لقينا خَيلَهم عندَ التّعادى ... بأبطالِ المرازبَةِ الرِّعانِ
يَؤُمُّونَ الذُّرا فى الخَيلِ تَترى ... بفرسانِ اللِّقاءِ كجنٍّ عانِ
فَصالَت فهمٌ الأملاكَ فيهمْ ... بمُرهفَةٍ تَحُلُّ عُرا المثانِي
نَصَفناهم فنصفُ الخَيلِ قَتلى ... وَنصفٌ فى الوثاقِ وفى القِرانِ

---

(١) انظر كتاب الأنساب للصحارى (طبعة وزارة التراث والثقافة العمانية)، ص ٧٣٤.

ثأرنا المُلكَ يومَ بَنى قباذٍ	وَبهمنَ وَالمَنايا فى العيانِ
فأضحَى بهمنٌ وَبنو قباذٍ	موالينا حيارى فى الرِّهانِ
فأمتعناهُمُ بالمَنِّ عَفوًا	وَجُدنا بالمَكارمِ والإمانِ
وَحُزتُ مُمَلَّكًا قطرى عُمانٍ	وَقُدتُ الهَبزريَّ وكلِّ عانِ
نَكَحتُ بها فَتاةَ بَنى زُهَيرٍ	وَخَودَةَ بنتَ نَصرِ الأسودانِ
وَجعدةَ بنتَ حارثَةَ بن حَربٍ	من الحورِ المُخَيَّرةِ الحِسانِ
وأمَّ جَذيمةٍ وهناةَ بكرٍ	عَقيلَةَ من ذرا العُرْبِ الهِجانِ
وَمَعنٍ والمعيق لها وعَمرو	وَحارثُ منهم ذَربُ اللسانِ
شربتُ الماءَ من قُطرى عمانٍ	فَلَم أرَ مِثلَ ماءِ البَيدحانِ
جَزاهُ اللهُ من وَلَدٍ جزاءً	سُلَيمَةَ إنَّهُ سامى جراني
أعَلمُه الرمايَةَ كُلَّ يَوم	فَلَمّا استَدَّ ساعِدهُ رَمانى
توخّانى بِقِدْح شَكَّ قَلبى	دَقيقٍ قد بَرَته الراحَتانِ
فأهوى سَهمَه كالبَرقِ حَتّى	أصابَ به الفؤادَ وما أتّقانى
ألا شُلَّت يمينُكَ حينَ تَرمى	وطارتْ منكَ حامِلَةُ البَنانِ

والقصيدة موزونة من بحر الوافر، وقافيتها سليمة مستوفية الشروط، ومالك بن فهم عاش بين منتصف القرن الثانى ومنتصف القرن الثالث الميلاديين، وكان ملكًا على تنوخ، واستمرت سلالته بالحكم حتى وفاته.

قصة عمرو بن عدىّ اللخمىّ:

وبعد انتهاء سلالة مالك بن فهم حَكَم عمرو بن عديّ اللخمى، وقد أخذ المُلكَ بعد خاله جَذيمة بن مالك بن فهم الأزدى، ويروى الطبرى[1] حوارًا شعريًا بين عمرو بن عدىّ وعمرو بن عبد الجنّ، الذين حصل بينهما على خلافة جذيمة بعد موته، قال عمرو بن عدى:

(١) انظر كتاب تاريخ الطبرى: تاريخ الرسل والملوك/ الجزء الأول (طبعة دار المعارف)، ص ٦٢٢.

دَعوْتُ ابنَ عبدِ الجنِّ للسِّلم بعدَما تَتَابعَ فى غَرْبِ السَّفاهِ وكَلْسَما
فلمّا ارعوى عن صدِّنا باعترامِهِ مَرَيْتُ هواهُ مَرْىَ آمٍ رَوائما

فقال عمرو بن عبد الجنّ مجيبًا له:

أما ودماءٍ مائراتٍ تخالُها على قُلَّةِ العُزّى أو النَّسرِ عَنْدَما
وما قدَّس الرُّهبان فى كلِّ هَيْكلٍ أبِيلَ الأبِيلَيْن المسيحَ بنَ مَريَما

وورد بعض الشعر لجذيمة الأزدى أيضًا فى مواقف مختلفة[1]، فأنّى لهؤلاء القوم أن يقولوا الشعر بنفس العربية المعروفة لدينا الآن، وقد أثبتت النقوش المكتشفة لاحقًا أنّهم استخدموا فى تواصلهم لغة عربية تختلف فى شكلها عن الحالية، ممّا ينسف كل هذا الشعر من أساسه، وأبرز هذه النقوش هو «نقش النمارة» والمكتشَف عام ١٩٠١م، والنقش هو شاهد قبر امرئ القيس بن عمرو بن عدى اللخمى، ويعود لعام ٣٢٨ للميلاد، وهو مكتوب باللغة النبطية، ومكتوب فيه:

«تى نفس مر القيس بر عمرو ملك العرب كله ذو أسر التج
وملك الأسدين ونزرو وملوكهم وهرَّب مذحجو عكدى وجا
بزجى فى حبج نجران مدينت شمرو ملك معدو ونزل بنيه
الشعوب ووكلهن فرسو لروم فلم يبلغ ملك مبلغه
عكدى. هلك سنت ٢٢٣ يوم ٧ بكسلول بلسعد ذو ولده»

ومعناه العربى كما ترجمه المختصون[2]:

«هذه نفس امرئ القيس بن عمرو ملك العرب كلها الذى عقد التاج
وملك قبيلتى أسد ونزار وملوكهم وشتت مذحجًا بالقوة وجاء
باندفاع فى مشارف نجران مدينة شمر. وملك معدًا وولى بنيه
الشعوب، ووكله الفرس والروم، فلم يبلغ ملك مبلغه
فى القوة. هلك سنة ٢٢٣ يوم ٧ من كسلول، ليسعد الذى ولده»

---

(١) انظر كتاب الكامل فى التاريخ/ المجلد الأوّل لابن الأثير الجزرى (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٢٦٢.

(٢) انظر كتاب تاريخ الأدب العربى: العصر الجاهلى لشوقى ضيف (طبعة دار المعارف)، ص ٣٥.

الشكل ٣,١: نقش النمارة

وامرؤ القيس هذا هو ابن عمرو بن عدى الذى نُسب له السجال السابق مع عمرو بن عبد الجن، وهذه اللغة المكتوب بها النقش وإن كانت قريبة من العربية المعروفة، إلّا أنها مختلفة عنها، ومن يكتب بهذه اللغة شواهد القبور فإنّه لن يقرض الشعر بالعربية المعروفة الآن، مع ملاحظة أنّ هذا لا يُعَدّ نفيًا بأنّ هؤلاء القوم قد قالوا الشعر، وربما قرضوا شعرًا موزونًا ومقفىً كما نعرفه، ولكن هذا نفى هذه الأبيات وغيرها التى تستخدم العربية المعروفة الآن عن هؤلاء الأفراد الذين تحدثوا بعربية أخرى.

قصة معاوية بن بكر:

ومعاوية بن بكر هو رجل أخواله من قوم عاد، وفى إحدى السنوات أصاب عاد القحط، فنزلت رسلهم عنده فى مكة، وأطالوا المقام، فأحب أن يذكرهم بما جاؤوا به، فقال[1]:

ألا يا قَيْلُ وَيْحَكَ قُمْ فَهَيْنِمْ ... لعلَّ الله يَبْعَثُها غَمَاما

فَيَسْقِيَ أرضَ عادٍ إنَّ عادًا ... قَدَ امْسَوْا لا يُبِينُونَ الكلاما

وقد ذكر ابن الجوزى[2]، والطبرى[3]، والميدانى[4] الأبيات أيضًا، وأضافوا عليها، ونذكر هنا الإضافة كما أوردها الميدانى، وأوردها المؤرخون الآخرون بالقليل من التغيير،

---

(١) انظر كتاب الكامل فى التاريخ/ المجلد الأوّل لابن الأثير الجزرى (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٦٥.

(٢) انظر كتاب المنتظم فى تاريخ الملوك والأمم/ الجزء الأول لابن الجوزى (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٢٥٣.

(٣) انظر كتاب تاريخ الطبرى: تاريخ الرسل والملوك/ الجزء الأول (طبعة دار المعارف)، ص ٢٢٠.

(٤) انظر كتاب مجمع الأمثال/ المجلد الأول للميدانى (طبعة دار المعرفة)، ص ٦٧٠.

والذى لا يؤثر ذكر تفاصيله على الفكرة الرئيسية:

من العَطَش الشّديد فليس تَرْجُو   لها الشيخَ الكبيرَ ولا الغُلاما
وقَدْ كانَتْ نساؤُهُمْ بخير   فقد أمْسَتْ نساؤهمُ أيامَى
وإنّ الوحش يأتِيهِمْ جهَارًا   ولا يَخْشَى لعادىٍّ سِهَاما
وأنتم هَهُنا فيما اشتهيتمْ   نهارَكُمْ وليلكمُ التَّماما
فقُبِّح وَفْدُكم مِن وفد قومٍ   ولا لُقّوا التحيةَ والسلاما

وعاد قوم عرب، ولكن أصبح معلومًا ومؤكدًا لدى الباحثين أنّ عربيتهم مختلفة عن العربية الفصحى المعروفة لنا، والتى لا يمكن لرجل من ذلك الزمان أن يتكلم بها.

قصة آدم عليه السلام:

وجمح خيال المؤرخين ونسبوا الشعر العربى لآدم عليه السلام، وهو ما لا يقبله العقل المعاصر، فيروى الطبرى أنّ آدم قال عند موت هابيل:

تغيَّرتِ البلادُ ومَنْ عَليْها   فوجهُ الأرض مُغْبَرٌّ قَبيحُ
تغيَّرَ كلُّ ذى طعمٍ ولونٍ   وقلَّ بشاشةُ الوجهِ المليحِ

ثمّ يقول الطبرى: "فأُجيب آدم عليه السلام" – ولم يوضح المجيب وغالبًا فقد قصد إبليس[1]:

أبا هابيلَ قد قُتِلا جميعًا   وصارَ الحيُّ كالميْتِ الذبيح
وجاءَ بِشرَّةٍ قد كانَ مِنها   على خوفٍ فجاءَ بِها يصيحُ

والإقواء موجود فى القطعتين، إلّا أنّ الأبيات كلها موزونة من بحر الوافر.

وذكر ابن كثير نفس الحوار ولكن تبدلت فيه (فجاء بها) إلى (فجابَها)، وقد ذكر بعد الأبيات ما يدعو إلى التثبت من صحتها فقال: "وهذا الشعر فيه نظر. وقد يكون آدم عليه السلام قال كلامًا يتحزن به بلغته فألفه بعضهم إلى هذا وفيه أقوال، والله أعلم"[2]،

(١) انظر كتاب تاريخ الطبرى: تاريخ الرسل والملوك/ الجزء الأول (طبعة دار المعارف)، ص ١٤٥.

(٢) انظر كتاب البداية والنهاية/ الجزء الأول لابن كثير (طبعة مكتبة المعارف)، ص ٩٤.

وذكر ابن الأثير الأبيات التى قالها آدم دون ذكر رد المجيب[1]، وذكر ابن الجوزى[2] والمسعودى[3] أبياتًا مختلفة على لسان إبليس، وهى:

تَنَحَّ عَنِ البِلادِ وَسَاكِنِيهَا ... بَنى فِى الْخُلْدِ ضَاقَ بِكَ الْفَسِيحُ
وَكُنْتَ بِهَا وَزَوْجُكَ فِى رَخَاءٍ ... وَقَلْبُكَ مِنْ أَذَى الدُّنْيَا مُرِيحُ
فَمَا انْفَكَّتْ مُكَايَدَتِى وَمَكْرِى ... إلَى أَنْ فَاتَكَ الثَّمَنُ الرَّبِيحُ
فَلَوْلا رَحْمَةُ الْجَبَّارِ أَضْحَى ... بِكَفِّكَ مِنْ جِنَانِ الْخُلْدِ رِيحُ

ويبدو أنّا أمام تصوّر ما لقصة آدم صاغه أحدهم شعرًا على الطريقة العربية المعروفة.

قصة عامر بن جوين الطائى:

والمؤرخون عرضة للخلط والسهو، وصعوبة الحصول على المعلومة فى زمانهم، واتباع الأساليب العلمية القديمة فى البحث والكتابة، ويجرى الخلط أحيانًا على ألسنتهم بسبب الاعتماد الكبير على الرواية الشفهية، الذى هو مصدر غير دقيق تمامًا للحصول على المعلومة، فيذكر القالى مثلًا وقوفَ عامر بن جوين الطائى أمام الملك المنذر بن النعمان الأكبر ملك الحيرة، وقول عامر[4]:

تَعَلَّمْ أبيتَ اللَّعن أنَّ قناتَنا ... تزيدُ على غمزِ الثِّقافِ تصعُّبا
أتوعِدُنا بالحربِ أمُّكَ هابلٌ ... رُويدك بَرْقًا لا أبا لكَ خُلَّبا
إذا خطرتْ دونى جديلةُ بالقَنا ... وحامَت رجالُ الغَوْثِ دونى تحدُّبا
أبيتُ التى تَهْوَى وأعطيتكَ التي ... تسوقُ إليكَ الموتَ أَخْرَجَ أكْهَبا
فإنْ شئتَ أنْ تَزْدارَنا فأتِ تَعترفْ ... رجالًا يُذيلونَ الحديدَ المُعَقْرَبا
وإنَّك لو أبصرتَهم فى مجالِهم ... رأيتَ لهم جمعًا كثيفًا وكوكبا
وذكَّركَ العيْشَ الرّخيَّ جلادُهم ... وملهىً بأكنافِ السَّديرِ ومَشْرَبا
فأغْضِ على غيظٍ ولا تَرُمِ التى ... تحكّم فيكَ الزَّاعِبيَّ المُحَرَّبا

---

(١) انظر كتاب الكامل فى التاريخ/ المجلد الأوّل لابن الأثير الجزرى (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٤١.

(٢) انظر كتاب المنتظم فى تاريخ الملوك والأمم/ الجزء الأول لابن الجوزى (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٢٢٤.

(٣) انظر كتاب مروج الذهب ومعادن الجوهر/ الجزء الأول للمسعودى (طبعة دار الفكر)، ص ٣٦.

(٤) انظر كتاب ذيل الأمالى والنوادر للقالى (طبعة الهيئة المصريّة العامّة للكتاب)، ص ١٩٧.

ثم يذكر القالى أنّ الملك غضب على عامر لإيوائه امرئ القيس بن حجر بعد سقوط مملكة كندة ومقتل الملك حجر، فى حين أنّ مملكة كندة سقطت فى منتصف القرن السادس الميلادى، بينما مات الملك المنذر بن النعمان فى منتصف القرن الخامس الميلادى، ويبدو أنّ القالى قصد ملكًا آخر، ولكن الأمر التبس عليه فذكر المنذر بن النعمان.

قصة عفيرة بنت عباد الجديسية:

وهناك قطع شعرية تكاد تشبه الأساطير القديمة، ومنها ما ذُكِر من قصة قبيلتى "طسم" و"جديس"، وهى حكاية أسطورية الحبكة، ويبدو أنّنا أمام أسطورة عربية نقلها المؤرخون، مثل؛ ابن الأثير[1]، والأصفهانى[2]، والطبرى[3]، وغيرهم.

وتدور القصة حول ملك طسم المدعو «عمليق»، الذى قرر أنْ يأتى كلّ عروسٍ من جديس قبل زوجها، حتى تزوجت عفيرة بنت عباد الجديسية والملقبة بالشموس، فأتاها عمليق كما اعتاد، ثمّ استنهضت قومها للدفاع عن عِرضهم، فقالت:

أيجمل ما يُؤتى إلى فَتياتِكمْ ... وأنتمْ رجالٌ فيكمُ عدد النّمل

وتصبحُ تمشى فى الدِّماء عفيرةٌ ... جهارًا وزُفَّت فى النِّساء إلى بعلِ

ولو أنَّنا كنّا رجالًا وكنتمُ ... نساءً لكنّا لا نقرُّ بذا الفِعْلِ

فموتوا كِرامًا أو أميتوا عدوَّكمْ ... ودُبّوا لنارِ الحربِ بالحطبِ الجزْلِ

وإلّا فخلّوا بطنها وتحمّلوا ... إلى بلدٍ قفرٍ وموتوا من الهزلِ

فَلَلْبينُ خيرٌ من مقام على الأذى ... وللموتُ خيرٌ من مقام على الذّلّ

وإنْ أنتمُ لم تغضبوا بعد هذهِ ... فكونوا نساءً لا تُعابُ من الكحلِ

ودونكمُ طيب النِّساء فإنّما ... خُلِقتم لأثواب العروسِ وللغسلِ

فبُعدًا وسُحْقًا للذى ليس دافعًا ... ويختالُ يمشى بيننا مشيةَ الفحلِ

فكان أن غضب أخوها الأسود بن عفار وجمع قومه، فأبادوا طسم، واستطاع رجل من طسم يُقال له "رياح بن مرة" الهرب، فذهب إلى الملك حسان بن تبع الحميرى واستنجد به، فكان أن أرسل الملك جيوشه للانتقام من جديس.

---

(١) انظر كتاب الكامل فى التاريخ/ المجلد الأوّل لابن الأثير (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٢٧١.

(٢) انظر كتاب الأغاني/ المجلد الحادى عشر للأصفهانى (طبعة دار صادر)، ص ١١٣.

(٣) انظر تاريخ الطبرى: تاريخ الرسل والملوك/ الجزء الأول (طبعة دار المعارف)، ص ٦٢٩.

وقد دارت أحداث القصة فى منطقة "اليمامة"، والتى تعيش بها امرأة تُدعى "زرقاء اليمامة"، والتى كانت ترى الركب من مسيرة ثلاثة أيام، وعندما غزا الملك حسان جديسًا، رأتهم زرقاء اليمامة متخفين خلف الأشجار، فحاولت تنبيه قومها بأنّ الشجر يتحرك، ولكنهم لم يصدقوها، فغزاهم الجيش الحميرى وأبادهم.

وذكر ابن الجوزى[1] القصة دون الشعر، بينما ذكر المسعودى[2] طسم وجديس كأسماء قبائل دون التفصيل فى القصة.

إنّ أبطال هذه القصة كلهم من أفراد وملوك وقبائل لم يردوا إلا فيها، ولم تعرف النقوش الكثيرة التى وردت إلينا - والتى تُحصى بالآلاف - عن الممالك والقبائل اليمنية القديمة ملكًا يُدعى حسان بن تبع الحميرى، وحتى «تبع» فهو لقب للملك وليس اسمًا له، وعمليق الملك مجهول تمامًا أيضًا فى كل النقوش المتوفرة؛ العربية وغيرها، فأنّى للشموس هذا اللسان العربى المعروف، وهذا النظم الشعرى، وهى أبيات موزونة من بحر الطويل، وقافيتها سليمة وناضجة، وهو بالطبع ما أصبح غير قابلًا للتصديق الآن.

وقد تحدثت الأساطير القديمة عن أشياء مشابهة لهذه القصة، فالملك جلجامش فى الأسطورة كان يأتى العروس قبل زوجها، ورد فى ملحمة جلجامش[3]:

«لقد اقتحم جلجامش (بيت الرجال) الذى خصص للناس
لقد أحل فى المدينة العار والدنس
وفرض على المدينة المنكودة المنكرات وأعمال السخرة
لقد خصصوا الطبل الى ملك (اوروك)، الكبيرة الأسواق
ليختار على صوته العروس التى يشتهيها
إلى جلجامش ملك (أوروك)، الكبيرة الأسواق
يخصصون الطبل ليختار العرائس قبل أزواجهنّ
فيكون هو العريس الأول قبل زوجها
وهم يقولون: «لقد أراد الآلهة هذا الأمر وقدروه له منذ أن قطع حبل سرته»
وما أن فاه الرجل بهذا القول حتى امتقع وجه أنكيدو»

(١) انظر كتاب المنتظم فى تاريخ الملوك والأمم/ الجزء الثانى لابن الجوزى (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٧٥.
(٢) انظر كتاب مروج الذهب ومعادن الجوهر/ الجزء الأول للمسعودى (طبعة دار الفكر)، ص ٤٢.
(٣) انظر كتاب ملحمة كلكامش لطه باقر (طبعة دار الوراق)، ص ٤٧.

لقد اختلفت وسائل العلم والبحث العلمى عن ذى قبل اختلافًا كبيرًا، وتوسعت العلوم وتخصصت، وظهرت الجامعات، وقلت المسافات بين الحضارات والثقافات المختلفة، وأصبح الحصول على المعلومة الدقيقة والتثبت منها أسهل، وإنّنا هنا لا نعرض الإرث الشعرى أو التاريخى للتشكيك، بل نقسّمه إلى أقسام ثلاثة؛ الأول تمّ إثباته بطريقة ما مثل النقوش، والثانى تم نفيه بطريقة ما، والثالث لَم يتم نفيه ولا إثباته وهذا يشكل الجزء الأكبر، وعليه نُثبت ما تمّ إثباته علميًا، وننفى ما تمّ نفيه، ونتعامل مع الفئة الثالثة – والتى لم تُثبَت أو تُنفَى – على أنّها موجودة، فنستخدمها حتّى يظهر ما يوافق ذلك أو يخالفه.

إنّ جلّ الشِّعر العربى القديم الذى وصل إلينا منسوب لشعراء من القرن السادس الميلادى، وقد شكّك كثيرون فى صحته، فى القضية المعروفة بالأدب ب«الانتحال»، ولكن لم يتعدَّ كلامهم الفرضيات، فالأصل أنّه موجود حتّى يظهر ما يخالف ذلك.

النقوش:

أمّا النقوش فتختلف عن المؤرخين، فهى لا تنسى، ولا تخلِط، ولا تتحيز لشخص أو قبيلة أو قومية، ولا تتعاطف مع لغة أو ديانة، وليس لها أغراض سياسية أو اقتصادية، أو مآرب فردية أو جماعية، وهى الكلام الذى لا يحتاج إلى سند متواتر، إذ تنبئنا عن معلومات بفجوة زمنية تتعدى آلاف السنين، وقد اكتشفت البعثات الحديثة والمعنية بدراسة الآثار العديدَ من النقوش بلغات سامية، بعض هذه الاكتشافات مثيرة للاهتمام فيما يخص دراستنا الحالية، وسنتحدّث عن ثلاثة منها، نظرًا لأهميتها فى محاولة فهم بواكير الشعر العربى، وهى؛ نقش "الإله عبادات"، ونقش "ترنيمة الشمس"، ونقش "أنشودة محرم بلقيس".

نقش «الإله عبادات»:

عُثِرَ على هذا النقش منحوتًا على صخرة فى "عين عبادات" فى "صحراء النقب" عام ١٩٧٩ للميلاد، والنقش عائد للقرن الأول أو الثانى الميلاديين، وفيه دعاء لكاتبه وقارئه بأن يحفظهما الإله "عبادات"، والنص يحتوى على ستة جمل، الثلاثة جمل الأولى باللغة الآرامية النبطية، أمّا الجملتين الرابعة والخامسة فلغتهما عربية، وهى نفس

العربية التى وجدت على شاهد قبر امرئ القيس الأول بن عمرو اللخمى ملك الحيرة فى النمارة، والعائد لعام ٣٢٨ للميلاد، والجملة السادسة آرامية، وفيها اسم الكاتب.

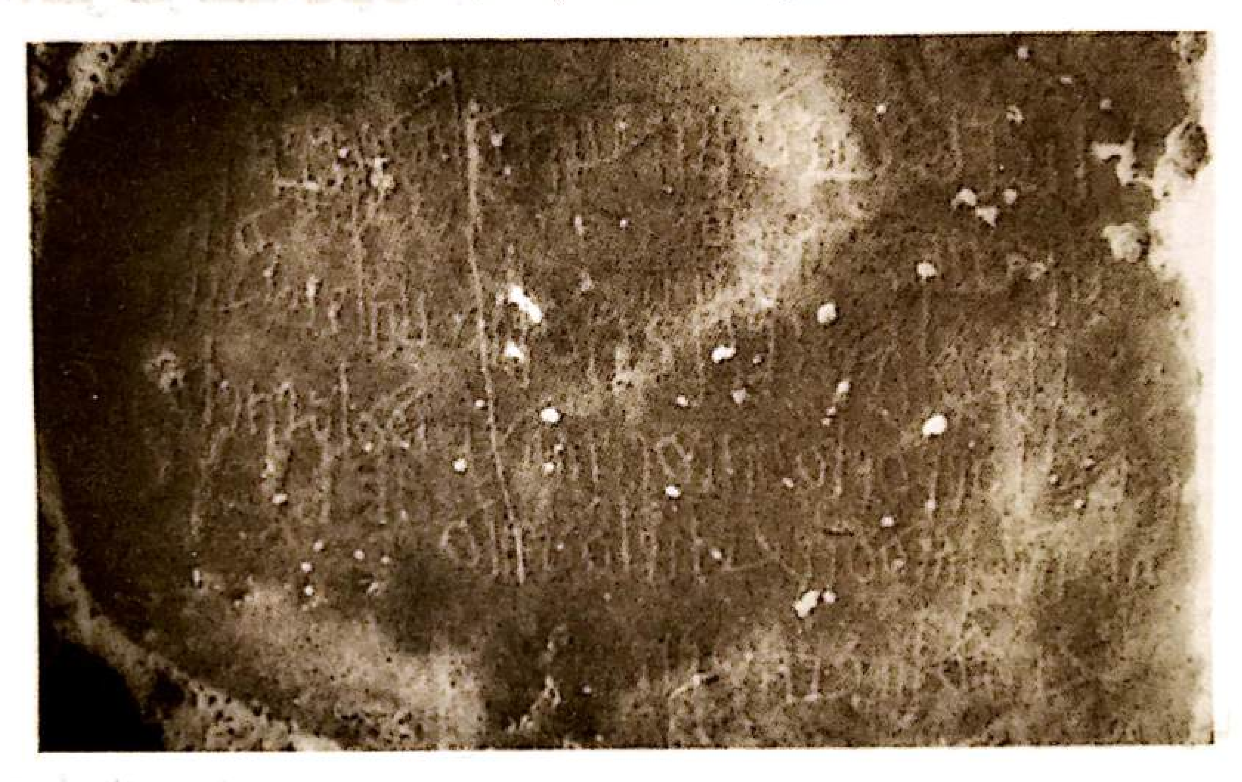
وجاءت الكلمات فى السطرين العربيين كالتالى(١):

«فَيَفْعَلُ لا فِدًا (فِداعًا) ولا أَثَرًا (إتراعًا) فَكَانَ عِن يَبْغِنا المَوْتُ لا عُبْغَهُ فَكَانَ عِن عَرادَ جُرْحٌ لا يُرْدينا»

والكلمة التى بين الأقواس هى قراءة أخرى للكلمة التى قبل الأقواس نتيجةً لتعذر القراءة الدقيقة للنص.



الشكل ٣,٢: نقش «الإله عبادات»



ويبدو للباحثين أنّ النصَ شعريٌّ، وقد درسه العديد منهم على هذا الأساس، وحاولوا إيجاد وزن له من الأوزان العربية المعروفة، أو قريب منها، وقد وصلوا بالفعل لبعض التخمينات، ونقول تخمينات لأنّ الأحرف ليست كلها واضحة، وطريقة نطقها كذلك يعتريها الغموض.

---

(١) انظر فصل أشياء سابقة للشعر العربى القديم؟ فى كتاب نصوص ودراسات بيروتية لبيستون (طبعة فرانز ستينر فيرلاغ باللغة الإنجليزية).

ومن الدراسات المهمّة تلك التى قام بها «جيمس بيلامى» James Bellamy، والتى خلصت إلى أنّ السطرين العربيين عبارة عن ثلاثة جمل شعرية وتُقرأ كالتالى:

فَيَفْعَلُ لا فِدًا (فِداعًا) ولا أتَرًا (إترِاعًا)
فَكَانَ هُنا يَبْغِينا المَوْتُ لا عَبْغَاهُ
فَكانَ هُنا عَدَادَ جُرْحٌ لا يُرْدينا

وقال بيلامى أنّ النص محاولة شعرية من بحر الطويل، وأنّ ثمانية تفعيلات من الاثنتى عشر تفعيلة صحيحة[1].

ويبدو أنّ بيلامى اعتبر أنّ التفعيلات كالتالى:

فَعُولُ مَفاعِلُن فَعُولُ فَعُو
فَعُولُ مَفاعِيلُن مُسْتَفْعِلُن مُتْفَعْلُنْ
فَعُولُ مَفَاعِلُن فَعولُن مُتَفْعِلانْ

بينما قرأ "نوجا" Noja النصّ كالتالى:

فَيَفْعَلُ لا فِدًا (فِداعًا) ولا أتَرًا (إترِاعًا)
فَكِنهنا يَبْغِنا المَوْتُ لا عَبْغِهُ
فَكِنِهنا عَرُدُّ جُرْحٌ لا يَرَدُّنا

وقال نوجا أنّ الجملتين الثانية والثالثة موزونة من بحر الرجز[2]، ويبدو أنّ نوجا تصوَّر النص كالتالى:

مُفاعَلَتُن مَفاعِلُنْ فَعِلُنْ
مُتَفْعِلُنْ فَاعِلاتانُ مُسْتَفْعِلُنْ
مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُستَفْعِلُن فَعُوْ

---

(١) انظر دراسة شعر عربى من القرن الأول/ الثانى: نقش عين عبادات لجيمس بيلامى (دراسة فى مجلة الدراسات السامية باللغة الإنجليزية).

(٢) انظر فصل أشياء سابقة للشعر العربى القديم؟ فى كتاب نصوص ودراسات بيروتية لبيستون (طبعة فرانز ستينر فيرلاغ باللغة الإنجليزية).

وهذا التصور يجعل الجملة الثالثة موزونة من الرجز فعلًا مع وتد مجموع زائد فى نهايتها، أمّا الجملة الثانية؛ فمن أجل وزن تفعيلتين صحيحتين من الرجز فيها، تأتى تفعيلة "فَاعِلَاتَانُ"، وهى تفعيلة غير واردة أبدًا فى علم العروض العربى، والجملة الأولى بعيدة جدًا عن الرجز.

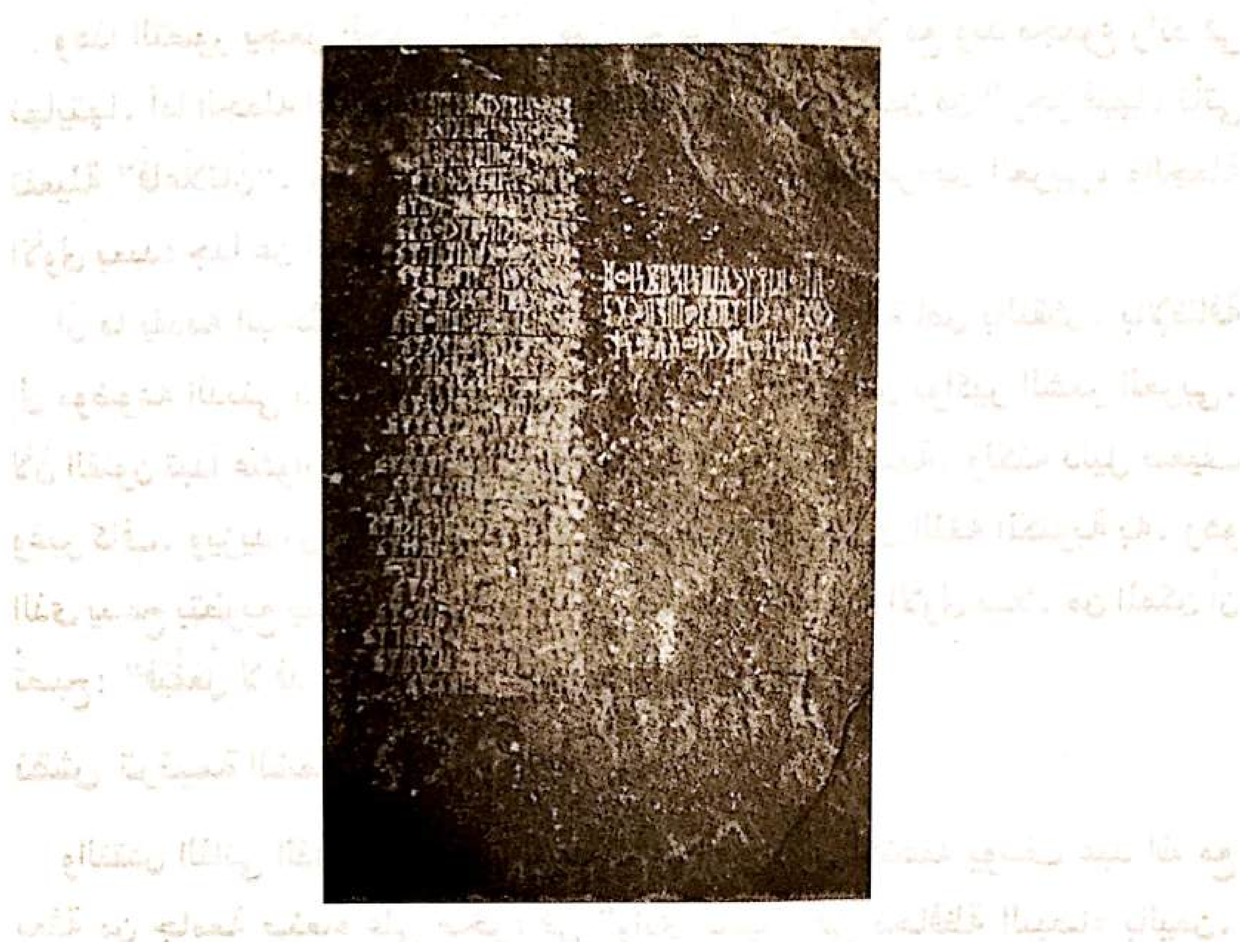
إنّ ما يقدمه الباحثون من محاولات مختلفة لفهم الوزن الخاص بالنقش، بالإضافة إلى موضوعه الدينى تعتبر مؤشرات إيجابية لاعتبار النص من بواكير الشعر العربى، لأنّ الفنون تبدأ عشوائية، وعادةً ما تكون مرتبطة بمواضيع دينية، ولكنه دليل ضعيف وغير كافٍ، ويزيد من تعقيد الموضوع ذلك الغموض الذى يعترى اللغة المكتوبة به، وهو الذى يسمح بتطويع بعض التفعيلات لتلائم بحور ما، فالجملة الأولى مثلًا، من الممكن أن تُصبح: "فَيَفْعَلُ لا فِدًا ولا أَثَارًا"، لتكون موزونة على الوافر.

نقش «ترنيمة الشمس»:

والنقش الثانى الذى نحن بصدد الحديث عنه هو نقش اكتشفه يوسف عبد الله مع بعثة من جامعة صنعاء على صخرة فى "وادى قانية" فى محافظة البيضاء باليمن، وهو عائد للقرن الثالث الميلادى، ومكتوب بلغة عربية جنوبية غير مفهومة، وقد بدا أنّها غيرمنتمية للغات العربية الجنوبية المعروفة، كما أنّ فيها بعض خصائص اللغات العربية الشمالية، فكان الظنّ أنّها لغة سبأيَّة أثرت عليها لهجات محلية أخرى، ولكن يوسف عبدالله[1] رأى فى دراسة لاحقة أنها حميرية بدائية.

وعُرِف النقش ب«ترنيمة الشمس»، أو «القصيدة الحميرية»، وهى ترنيمة دينية مكوّنة من سبع وعشرين جملة شعرية، وغرضها الدعاء للإله الشمس بإنزال المطر، وما هو مثير للاهتمام فى هذه الترانيم هو قافيتها، فأواخر جملها مقفّاة بالكامل، لنجد أنفسنا نتعامل مع أول نص عربى مقفى.

(١) انظر مقال نقش القصيدة الحميرية أو ترنيمة الشمس (صورة من الأدب اليمني) ليوسف عبد الله (مقال فى مجلة ريدان).



الشكل ٣,٣: نقش ترنيمة الشمس

والشكل ٣,٤ يمثل أحرف النقش مكتوبة، وقد أوردناه نظرًا لعدم وضوحها في صورة النقش، وتُقرأ بأحرفنا العربية الحالية بالشكل التالي[١]:

نشترن□ خير□ كمهذ□ هقحك
بصيد□ خنون□ مأت□ نسحك
وقرنو□ شعب□ ذقسد□ قسحك
ولب□ علهن□ ذيحر□ فقحك
وعليت□ أأدب□ صلع□ فذحك
وعين□ مشقر□ هنبحر□ وصحك
ومن□ ضرم□ وتدأ□ هسلحك

(١) انظر مقال نقش القصيدة الحميرية أو ترنيمة الشمس (صورة من الأدب اليمني) ليوسف عبدالله (مقال في مجلة ريدان).

ومهسع□ يخن□ أحجي□ كشحك

ونوى□ تفض□ ذكن□ ربحك

وصرف□ ألغذ□ دأم□ ذو ضحك

وجهنللت□ هنصنق□ فتحك

وذي□ تصخب□ هعسمك□ برحك

وين□ مزر□ كن□ كشقحك

ورسل□ لثم□ ورم□ فسحك

وسن□ صحح□ دأم□ هصححك

وكل□ يرس□ عرب□ فشحك

ولليت□ شظم□ دأم□ تصبحك

وكل□ عدو□ عبرن□ نوحك

وكل□ هنحظي□ أملك□ ربحك

حمدن□ خير□ عسيك□ توحك

هنشمك□ هندأم□ وأك□ صلحك

هردأكن□ شمس□ وأك□ تنضحك

تبهل□ عد□ أيسى□ مشحك

ووزن الترنيمة ما يزال غامضًا، نظرًا لأنّ اللغة نفسها غير مفهومة تمامًا، ولأنّ أجزاء من النص مُحيَت، وقد حاول يوسف عبدالله وزن القصيدة على الأوزان العربية المعروفة، وعلى الأوزان اليمنية الشعبية، ولكنه لم يهتدِ لدليل قاطع على شئ، والتخمين الأنسب لديه كان أنّها من الشعر الموزون على نظام النبرات، مع تأكيده أنّ طريقة نطق الكلمات غير مفهومة، ولذلك فهو مجرد تخمين، ولا يرتقى لأن يكون فرضية[1].

يحتاج النص لجهود المزيد من العلماء والباحثين لفك رموزه، ومحاولة رسم تصور ما عن وزن جمله.

---

(١) انظر مقال نقش القصيدة الحميرية أو ترنيمة الشمس (صورة من الأدب اليمني) ليوسف عبدالله (مقال فى مجلة ريدان).

الشكل ٤,٣ : حروف القصيدة الحميرية

نقش «أنشودة محرم بلقيس»:

والنص الثالث الذى نحن بصدد الحديث عنه هو نقش سبأى اكتشفه زيد عنان فى عام ١٩٥٢ للميلاد فى "محرم بلقيس" أو ما يُعرَف بـ"معبد أوام" - إله القمر عند السبأيين - فى محافظة "مأرب"، وقد نقله عنان دون الاحتفاظ بصورة له، ودون مراعاة

نهاية السطور، ثمّ نشر عنان ما نقله فى كتاب "تاريخ حضارة اليمن القديم"، تحت عنوان (نقش رقم ١١)، وربما لم تسعفه الإمكانيات فى ذلك الوقت لحفظه بصورة أفضل، ثمّ فُقِد النص الأصلى لاحقًا، فأصبحت دراسته صعبة نظرًا للترتيب الجديد الذى أورده عنان.

الشكل ٣,٥: حروف ترنيمة محرم بلقيس

درس محمد بافقيه و"كغيستيا غوبا" Christian Robin النص، وأكّدوا أنّه نص شعرى، وبدا لهم أنّ الكثير من مقاطعه من بحر الرجز، وبناءً على هذه الدراسات فقد أعاد عنان دراسته للنص واقترح ترتيبًا جديدًا له، يراعى فيه القافية والأوزان العربية المعروفة قدر الإمكان، وهذا كله دون العثور على النص الأصلى.

وكان أن أعيد اكتشاف النص بوساطة بعثة المؤسسة الأمريكية لدراسة الإنسان عام ٢٠٠٤، ممّا أتاح إعادة دراسته بإمكانيات أفضل، وقد وُجِد أنّ النص مكون من ثلاث وعشرين جملة موزعة على ثمان فقرات.

قدّم الإريانى إحدى المحاولات لفك شيفرة النص ومحاولة فهمه، وكان نتيجة دراسته للنص أنّه أنشودة فيها معانٍ دينية وعسكرية ووطنية، ومكتوبة باسم إله سبأى هو "المقه ثهوان بعل أوام"، ويعود لآواخر القرن الثالث الميلادى إلى عهد الملك "شمر يهرعش".

والقراءة العربية للنص كالتالى:

رنعم/ ه ... (سب) اين/ حو
رو/ هجرن/ مرب/ هقنيو/ إل
مقهو/ ثون/ بعل أوم/ ثورن
هن/ وايلن/ ذهبم/ وسمدت
ن/ بكهل/ ذجب/ صلل/ وسط
أوم/ هلك/ عضل/ ولمحرمك
دأسك مثل/ ذأقدم/ لكسف
ل/ بكهل/ كبهى/ ألذبرك
جبأ شرقلك/ وذو أل أذذ
يدك/ ضرك و تعرب لك/ بكهل/ ك
بجو/ ثون/ كهل/ وكل/ أضررك
حسل/ خمسك/ مرأن ذلل/ كل
ذعلي/ وسفل/ بكهل/ بحت/ ذ
وهن ذرح/ هردأ/ ذملوب/ و

رزح/ ألمق/ ذهسكر/ أرمح

تحتك/ أخمس/ رضح/ بكهل

كبمو/ ملكك/ تريم/ خمسك/ جب

أ/ لنعم/ وهن أضرر/ تحتك

هلجم/ أيم ثون/ قدم/ بكه

ل/ كبفف/ هرد أ ه/ بشرق/ أل

مق/ نجوب/ رفق/ وهن/ أضرر

تحتك/ أفق/ عرب/ وحملضي

ك بعو/ يفع/ ذبعو/ رأيك

وقد ذهب الإريانى إلى أنّ الكثير من مقاطع الأنشودة موزونة على بحر الرجز، وتحوى الكثير من التفعيلات "مستفعلن"، و"مُتَفْعِلُنْ" [1]، والمعلوم أنّ بحر الرجز يُبنى على "مستفعلن مستفعلن مستعفلن"، ويجوز أن يُزحَف أحد سببيه، فتصبح التفعيلة "مُتَفْعِلُنْ" أو "مُسْتَعِلُنْ"، أو أن يلحق الزحاف السببين، لتصبح التفعيلة "مُتَعِلُنْ"، ودون إلزام للمقاطع الشعرية الثانية بنفس التغيير، كما يبدو أنّ النصّ غير مقفى.

هل الشعر العربى صناعة نبطية؟

إنّ النقوش التى بين أيدينا هى محاولات شعرية بدائية، والمحاولات البدائية لا تكون ناضجة ولا مكتملة الشروط، فنجد فيها روح العمل وليس تمام صنعته، وأقدم هذه النقوش الثلاثة هو النقش النبطى "الإله عبادات"، وقد احتوى النقش على ثمانية تفعيلات موزونة من بحر الطويل من أصل اثنتى عشرة تفعيلة، وهى محاولة تصلح أن تكون أولية، فليس لها أن تكون ناضجة كما ليس لها أن تكون صدفة محضة.

وعليه فإنّ النقوش المتوفرة تخبرنا أنّ الطريقة العربية لوزن الشعر بدأت فى الحضارة النبطية فى زمن ما قبل القرن الأول الميلادى – زمن النقش – لأنّ تلك الطريقة فى الوزن من المفترض أن تبدأ شعبيًا قبل أن تصل لأن تكون نقشًا رسميًا للإله، وقد بلغت الحضارة النبطية من القوة والتحضر ما يشجع على هذا الافتراض.

---

(١) انظر دراسة أنشودة من محرم بلقيس لمطهر الإريانى (دراسة فى مجلة الثوابت).

ويبدو أنّ هذه الطريقة انتشرت فى الممالك العربية، ثمّ ظهرت القافية بعد منتى عام، كما فى نص القصيدة الحميرية، ويبدو أنّ هناك حلقة مفقودة بين هاتين المرحلتين، إذ أن التقفية بحرفين كالقصيدة الحميرية هو شكل ناضج للقافية، فالأغلب له أن لا يكون بداية التقفية، والأرجح أنّ هناك الكثير من النصوص المفقودة.

والنزعة الدينية فى النقوش الثلاثة تعزز طرح نشأة الشعر فى هذه المرحلة، إذ أنّ النزعة الدينية فى الفنون هى نزعة نشأة وليست نزعة تطور، وعادةً ما تظهر بقوة فى بدايات فنون فترة ما بعد العصر الحجرى.

وانتهاء العصر الحجرى هو بداية الانتقال من الصيد إلى الزراعة، وتعامل الإنسان مع الحيوان بشكل متواصل، وانتظاره لظواهر طبيعية تحدد مصدر رزقه، مثل؛ الأمطار والعواصف والرعد والرياح، ومحاولة بحثه عن أسباب لهذه الظواهر، فتظهر بواكير البحث عن قوى خارقة تتحكم بالطبيعة، ويبدأ التدين، وعبادة الآلهة، وأى حركة فنية تظهر تتأثر بهذه النزعة الدينية، فنجد الابتهالات وأسماء الآلهة تكثر فى الفنون البدائية، والملاحم المذكورة فى الفصل السابق هى مثال على هذا.

إنّ النقوش التى بين أيدينا قليلة، ولا تكفى لبناء فرضية، وعليه فإنّ استنتاجنا لنشأة الشعر العربى ليس إلّا طرحًا أو محاولة للفهم، وينطبق عليها وصف البحث العلمى قليل الثبات، وهذا كما أوردنا لقلة المادة العلمية التى بين أيدينا، ولكن المحاولة نفسها خطوة مهمة فى اتجاه الحصول على تفسيرات أدق؛ تفسيرات تُعنى بالجانب الاجتماعى والحضارى العربى، وليست فقط تفسيرات لغوية.

الباب الرابع

التغيرات التى طرأت على صنعة الشعر العربى

شهد الشعر العربى عبر تاريخه الطويل مجموعة من التغيرات التى طالت صنعته من وزن أو قافية، وبعض هذه التغيرات كان نتيجة عوامل داخلية، وبعضها الآخر جاءه من الخارج، ومن هذه التغييرات ما انتهى واندثر وبقى حبيس كتب الأدب، ومنها ما استمر إلى الآن، وسنتحدث فى هذا الباب عن أهم تلك التغيرات، ونبحث فى أسبابها الحضارية والثقافية.

والأسباب الحضارية منها الداخلية، مثل؛ مستوى تطور الدولة، والإمكانيات التى توفرها لدعم الفنون - كما أشرنا فى الباب الثانى - ومنها الخارجية، مثل؛ التأثر بحضارات أخرى أكثر قوةً واستقرارًا - كما أشرنا فى الباب الأول - أمّا الأسباب الثقافية فهى مرتبطة بطرق تفكير الأفراد داخل المجتمع، وهى الطرق المسؤولة عن تشكيل القناعات والمفاهيم والفكر الجمعى، والتى يبنى عليها سلوك الأفراد.

الفصل الأول

عصور الشعر العربى

اعتاد النقاد عند الحديث عن الشعر العربى أن يشيروا إلى الفترة الزمانية التى ينتمى إليها، ممّا جعل للشعر تقسيمًا مبنيًا على العصور، وقد اختلف النقاد فى رسم الحدود الفاصلة بين هذه العصور، وهنا سنتبع التقسيم الأكثر شيوعًا، وهو؛ الجاهلية، وصدر الإسلام، والعصر الأموى، والعصر العباسى الأول، والعصر العثمانى الثانى، والشعر المعاصر.

الجاهلية:

حصلت العديد من التغييرات الفنية فى القصيدة العربية خلال فترة الجاهلية، مثل؛ زيادة طول القصيدة، وظهور المقدمة ...الخ ممّا تحدّث عنه النقّاد كثيرًا، وهى تغييرات لم تظهر على يد أفراد عاديين، بل زعماء وشيوخ وأمراء، مثل؛ عدى بن ربيعة التغلبى - المهلهل - وامرئ القيس بن حجر الكندى، والنابغة الذبيانى، وهذا نتيجة لارتفاع درجة المجتمع الجاهلى على مقياس البعد الثقافى "بُعد المسافة"، وهو ما زاد الفجوة بين الأفراد العاديين وبين أصحاب النفوذ، وجعل التغيير يأتى من فئة قليلة، وهم أصحاب السلطة والنفوذ، وبُعد المسافة هو بُعد ثقافى يشير إلى "مدى توقّع وتقبّل الأفراد ذوى المكانة الأقل لفكرة عدم التّساوى فى الأدوار بين أفراد المجتمع، أو نظرة الأفراد الأقل شأنًا فى المجتمع للأفراد الأكثر شأنًا"[1].

وبالرغم من نفوذ أصحاب التغير السابقين، إلّا أنّهم لم يتجرأوا على الوزن والقافية، فنظم شعراء الفترة الأخيرة من الجاهلية على نفس البحور وبنفس شروط القافية التى كانت شائعة فى الفترة الأولى منها، واستخدموا اثنى عشر بحرًا؛ الطويل، والبسيط، والكامل، والوافر، والسريع، والمديد، والمنسرح، والخفيف، والمتقارب، والهزج، والرجز، والرمل، ويعود عدم التغير فى صنعة الشعر الجاهلى لعدة أسباب ثقافية، وهى الدرجات العالية من "الجماعية" و"عدم التيقّن".

---

(١) انظر كتابنا ثقافة العرب فى الجاهلية (طبعة دار المعارف)، ص ١١.

والجماعية هى بُعد ثقافى يشير إلى "المدى العالى من الولاء الفكرى، والتّشابه بين الأفراد فى المجموعة الأكبر"، والمجتمع الجاهلى كان على درجة عالية من الجماعية ممّا خلق نوعًا من وحدة الفكر، ومحاربة الأفكار الجديدة، ومن المهم أنْ نعلم أنّ درجة المجتمع الجاهلى على مقياس الجماعية أعلى منها على مقياس بعد المسافة[1]، لأنّ هذا يوصل لنتيجة مفادها أنّ أصحاب النفوذ والذين بيدهم التغيير مقيدون أيضًا بفكر المجموعة، ومساحتهم فى التغيير محدودة.

وارتفاع درجة الجماعية يسهم بشكل أساسى فى انتشار فكرة "حفظ الوجه"، ويخلق خوفًا من الشائعات عند الأفراد[2]، لذلك كان مجرد الاقتراب من الشعر يحتاج إلى الكثير من التريث والتفكير، وخصوصًا أنّ علاقة العرب بالشعر لم تكن عادية أبدًا، فكانوا ينظمونه فى كل مناسباتهم، وليس أدلّ على حضور الشعر فى ذهن الأفراد من إسقاط الألقاب المرتبطة بالشعر على الكثير من الجاهليين، فهذا عدى بن ربيعة التغلبى قد لُقِّب بـ"المهلهِل"، لأنّه هلهل الشعر وأرقّه، على الرغم من أنّ المهلهل كانت له أدوار اجتماعية وسياسية وعسكرية أخرى مهمة غير كونه شاعرًا، فقد كان أميرًا، وقاد حربًا استمرت لأكثر من أربعين عامًا وهى حرب البسوس، إلّا أنّ لقبه الشّعرى قد طغا على أىّ شئ آخر، وهناك شعراء آخرون أخذوا ألقابًا مرتبطة بشعرهم، مثل: الأعشى ميمون الذى سُمى "صناجة العرب"، وزياد بن معاوية الذبيانى الذى عُرِف بـ"النابغة"، وعلقمة بن عبده الذى سُمِى بـ"الفحل" إثر تفوقة على امرئ القيس الكندى فى سجال شعرى ثمّ زواجه من أم جُنْدَب، وهى امرأة امرئ القيس، وهناك ربيعة بن سعد بن مالك البكرى المعروف بـ"المرقِّش"، وذلك لقوله:

الدُّار قَفْرٌ والرُّسومُ كما ... رَقَّشَ فى ظَهْرِ الأديمِ قَلَمْ

والعائذ بن محصن العبدى، المُلقَّب بـ"المثقِّب"، لقوله:

رددنَ تحيةً وكننَّ أُخرى ... وثَقَّبن الوصاوِصَ للعيونِ

---

(١) انظر كتابنا ثقافة العرب فى الجاهلية (طبعة دار المعارف)، ص ١٢٦.

(٢) انظر كتابنا ثقافة العرب فى الجاهلية (طبعة دار المعارف)، ص ٢١٨.

وقيس بن جروة الطائى، الذى عُرف بـ"عارق"، لقوله:

لئن لم تَغَيّر بعضَ ما قد فعلتُمُ   لأنتحينّ العظم ذو أنا عارقهْ

والقائمة تطول، وقد قال محمود درويش فى علاقة عرب الجاهلية بالشعر[1]:

هذه لغتى ومعجزتى. عصا سحرى
حدائقُ بابلى ومسلّتى، وهُويتى الأولى
ومعدنى الصّقيلُ
ومقدّسُ العربىّ فى الصحراء
يعبدُ ما يسيلُ
من القوافى كالنّجومِ على عباءِته
ويعبدُ ما يقولُ
لا بدَّ من نثرٍ إذًا
لا بدَّ من نثرٍ إلهىٍّ لينتصرَ الرسولُ

أمّا البعد الثقافى الآخر المسؤول عن عدم تغير صنعة الشعر فى الجاهلية هو عدم التيقّن، وهو بُعد ثقافى يشير إلى "مدى القلق - وما يسبّبه من تهديد - من الأشياء الغامضة والمواقف غير المألوفة"، والمجتمع الجاهلى كان على درجة عالية من عدم التيقّن، وهذا كان كفيلًا بجعل الأفراد يحاربون كل ما هو جديد ومختلف، حتى فى أبسط الأشياء[2].

صدر الإسلام:

فى مطلع القرن السابع الميلادى ظهر فى شبه الجزيرة العربية أمرٌ جلل، وهو ظهور الإسلام، وهو الحدث الذى ما لبث أن شغل القبائل العربية كلها؛ بعامتها وخاصتها، وتفرغ له المسلمون وغير المسلمين، فالمسلمون أرادوا نُصرته، وغير المسلمين حاولوا مجابهته.

---

(١) القصيدة في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدًا (طبعة رياض الريس للنشر والتوزيع)، ص ١١٤.

(٢) انظر كتابنا ثقافة العرب فى الجاهلية (طبعة دار المعارف)، ص ٢٢٨.

وجاء الإسلام بالقرآن، وهو الكتاب الذى أعجز العرب بلاغيًا، وتحداهم فى أفضل ما يعرفون، قال تعالى: ﴿ قُل لَّئِنِ ٱجْتَمَعَتِ ٱلْإِنسُ وَٱلْجِنُّ عَلَىٰٓ أَن يَأْتُوا۟ بِمِثْلِ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِۦ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا ﴾[1]، وقال تعالى: ﴿أَمْ يَقُولُونَ ٱفْتَرَىٰهُ ۖ قُلْ فَأْتُوا۟ بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِۦ مُفْتَرَيَٰتٍ وَٱدْعُوا۟ مَنِ ٱسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ ٱللَّهِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴾[2]، وقال تعالى: ﴿ أَمْ يَقُولُونَ ٱفْتَرَىٰهُ ۖ قُلْ فَأْتُوا۟ بِسُورَةٍ مِّثْلِهِۦ وَٱدْعُوا۟ مَنِ ٱسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ ٱللَّهِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴾[3].

تحدث المؤرخون عن انحسار الشعر العربى فى فترة صدر الإسلام، ولكن هذا غير صحيح تمامًا، فالمجتمع العربى فى ذلك الوقت كان عالى الذكورة، بل إنّ الارتفاع فى بُعدَ الذكورة كان أكثر منه فى أى بُعد ثقافى آخر، وهذا ترتب عليه ارتفاع التنافس والتحدى [4]، فكان مجئ القرآن باعتباره معجزًا لغويًا وبلاغيًا وما رافقه من تحدى دافعًا قويًا للعرب لنظم الشعر كقبول لهذا التحدى، ولكن يبدو أنّ أغلب الشعر لم يُحفَظ، لأنّ الإسلام انتصر فى نهاية الأمر، فلم يشأ أصحاب هذا الشعر له أن يعيش، وأن يكتب التاريخ لهم أنّهم تحدوا القرآن فى فترة من الفترات، وبطبيعة الحال فشلوا، كما أنّ جزء ممّن تحدى القرآن أسلم فى نهاية الأمر، فكانت هذه عوامل مهمة فى غياب الكثير من شعر تلك الفترة.

وهناك عامل آخر يجعل الشعر فى صدر الإسلام قليل، وهو مقارنته لا شعوريًا بفترة الجاهلية، وهى مقارنة غير منصفة من حيث طول الفترة، فالجاهلية امتدت لمئة وخمسين عامًا، بينما يُقدَّر عصر صدر الإسلام باثنين وخمسين عامًا فقط، من بدء دعوة النبى محمد -صلى الله عليه وسلم- إلى مقتل على بن أبى طالب -كرّم الله وجهه.

وعلى صعيد الصنعة، فلم يتغير الشعر أبدًا فى فترة صدر الإسلام، وهذا لعدة أسباب، منها أنّ هذه الفترة شهدت الكثير من الصراعات، سواءً الداخلية مثل؛ الغزوات، وحروب الردة، والفتنة الكبرى، أو الخارجية مثل؛ فتوحات العراق، ومصر، وفلسطين، والشام، ومعركة القادسية، فكانت فترة صدر الإسلام هى فترة بناء وتوسع تمر بها الدولة، وليست وقت تطوير أو تجديد على أى صعيد.

(١) القرآن الكريم، سورة الإسراء، الآية ٨٨.

(٢) القرآن الكريم، سورة هود، الآية ١٣.

(٣) القرآن الكريم، سورة يونس، الآية ٣٨.

(٤) انظر كتابنا ثقافة العرب فى الجاهلية (طبعة دار المعارف)، ص ٥٠.

ومن العوامل الأخرى التى ساهمت فى عدم التغير فى صنعة الشعر العربى فى فترة صدر الإسلام كان وجود الكثير من الشعراء المخضرمين القادمين من العصر السابق - الجاهلية - وهى فترة كان بُعد المسافة فيها عاليًا، ممّا يترتب عليه الاحترام الكبير والتبجيل للأكبر سنًا ولأدوارهم، وإعطائهم المكانة الأكبر والأدوار الأهم[1]، فتبقى مكانة الشعراء الكبار محفوظة وكبيرة، ويبقى أى تغيير من قبل الشعراء الصغار غير ظاهر ولا متقبل.

العصر الأموى:

ذكرنا أنّ المسلمين بدأوا بالتوسع والخروج من الجزيرة العربية فى فترة صدر الإسلام، وتحديدًا فى خلافة عمر بن الخطاب - رضى الله عنه - وحكموا مناطق جديدة، مثل الشام والعراق ومصر، وهى مناطق تختلف جغرافيًا ومناخيًا ولغويًا ودينيًا عمّا ألفوه فى شبه الجزيرة العربية، فكان فيها شعوب مختلفة فى عاداتها وسلوكها وطرائق تفكيرها.

وبدأ العصر الأموى بحكم معاوية بن أبى سفيان - رضى الله عنه - واستمر هذا التوسع، على الرغم من وجود المشاكل والفتن التى لا تخلو منها أى دولة فى أى زمن، إلّا أنّ الدولة الأموية ظلت مستقرة وآخذة بالتوسع، ففى عهد "الوليد بن عبد الملك بن مروان" حكم المسلمون الأندلس والسند وأوزباكستان والمغرب، وفى عهد شقيقه هشام - الذى حكم حتى عام ٧٢٣ للميلاد - دخل المسلمون فرنسا، ووصلوا أطراف الصين.

إنّ حوالى مئة عام من الفتوحات والاختلاط بثقافات غريبة ومختلفة - من عهد عمر بن الخطاب حتى نهاية الدولة الأموية- كانت كفيلة بالتأسيس لتغيير مهم فى ثقافة العرب، وهو انخفاض درجة عدم التيقن فى المجتمع العربى، وهو الذى نضج لاحقًا - فى العصر العباسى - وأسهم بتقبل الآخر، والدرجة المنخفضة من عدم التيقن كفيلة بزيادة الإبداع، وتقليل المقاومة التى تتبع أى تغيير على أى جانب، ومنه الشعر بطبيعة الحال، ولذلك كانت هذه الفترة هى الأساس الذى بُنى عليه العديد من التغيرات المهمة فى العصور اللاحقة، أمّا التغيرات فى صنعة الشعر العربى فى العصر الأموى فهى لا تكاد تذكر، ولكنها بذور لتغيرات مهمة لاحقة، وأبرز التغيرات فى صنعة الشعر

(١) انظر كتابنا ثقافة العرب فى الجاهلية (طبعة دار المعارف)، ص ٢١.

فى العصر الأموى هو استحداث الخليفة الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان لبحر المجتث، والذى نظم عليه[1]:

إنّى سمعْتُ بليلٍ	وَرَا المُصلَّى برَنَّهْ
إذا بناتُ هِشامٍ	يندُبْنَ والِدَهُنَّهْ
ينْدُبْنَ قَرْمًا جَليلًا	قد كانَ يَعْضُدُهنّهْ

ونَظْم الوليد على المجتث ليس إبداعًا خالصًا، فالوليد لم يُضِف طريقة جديدة للوزن، بل توسع فى الاحتمالات التى يقدمها المزج بين التفعيلات المختلفة، وقام بنظم الأبيات المذكورة على (مستفعِ لُن فاعِلاتُنْ)، والمجتث بحر ذكره الخليل على أنّه من البحور الغير المستعملة، ووزنه الكامل هو (مستفعِ لُن فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ)، وهو من الدائرة العروضية الرابعة - دائرة المُشتَبِه.

العصر العباسى:

يقسّم المؤرخون العصر العباسى إلى عدة عصور بناءً على أحداث مهمة ومؤثرة، وهناك أكثر من تقسيم مُتَّبَع له، وسنتبع هنا تقسيمه إلى العصرين؛ العباسى الأول، والعباسى الثانى، والأول يمتد من إنشاء الخلافة العباسية إلى استيلاء الأتراك فى الجيش على الحكم، أى بين عامى ٧٥٠ و٨٤٧ للميلاد، وبنهاية الأول يبدأ العصر العباسى الثانى، وينتهى بسقوط الخلافة العباسية عام ١٥١٧م للميلاد.

العصر العباسى الأول:

فى الوقت الذى كانت تضعف فيه الدولة الأموية كان "أبو العباس" يؤسس لدولة فى الكوفة، حتى استقر وقويت شوكته وسيطر على بعض المناطق مثل خراسان، ثمّ حارب الخليفةَ "مروان بن محمد"، وانتصر أبو العباس فى معركة "الزاب"، وأعلن قيام الدولة العباسية عام ٧٥٠ للميلاد.

وبعد أبو العباس حكمَ الخليفة المنصور، الذى لم يحتَج الكثير من الوقت لتستقر الدولة بأكملها على يديه، وقد حكم بلاد المسلمين بما فيها المناطق المفتوحة منذ عهد

(١) انظر كتاب الفن ومذاهبه فى الشعر العربى لشوقى ضيف (طبعة دار المعارف)، ص ٥٩.

عمر بن الخطاب، فبقيت دولته واسعة وكبيرة ومتنوعة الأعراق والأديان، وزاد هذا التنوع بفتوحات الدولة العباسية فى عهد هارون الرشيد، الذى وصل إلى القوقاز وتركيا وآسيا الوسطى[1]، ليزيد التنوع فى التركيبة السكانية للدولة أكثر، وهو تنوع مختلف عن نظيره الذى كان موجودًا فى الجاهلية، فعرب الجاهلية غير الوثنيين - اليهود والنصارى - كانوا منفصلين بمجتمعاتهم وقبائلهم، ولم تتواجد أعراق مختلفة عن العرب بشكل مؤثر، أمّا الأفراد فى المجتمع العباسى فلم يكونوا مفصولين عن بعضهم على أساس دينى أو عرقى، وكانوا يتعاملون مع بعضهم بشكل مستمر.

وبطبيعة الحال فقد ظهر هذا التنوع فى الشعر، حيث ذكر الشعراء أعراقًا وأديانًا مختلفة، فمثلًا ذكر أبو نواس يهودية، وقال[2]:

الشُّرْبُ فى ظُلَّةِ خَمَّار ... عندى من اللّذّات يا جارى
لا سيَّما عندَ يهودِيَّةٍ ... حَوْرَاءَ مثل القمرِ السّارى

وذكر أبو نواس خمارًا يهوديًا، فقال[3]:

وفتيانِ صِدْقٍ قد صَرَفْتُ مَطيَّهمْ ... إلى بيْتِ خمّار نَزَلْنا بهِ ظُهْرَا
فلمّا حكَى الزُّنَّارُ أنْ ليسَ مسلمًا ... ظَنَنّا به خيْرًا فظنّ بنا شَرّا
فقلنا على دينِ المسيحِ بن مرْيم؟ ... فأعْرَضَ مُزْوَرًّا وقال لنا هُجْرَا
ولكنّ يهوديٌّ يحبُّكَ ظاهرًا ... ويُضْمِرُ فى المكْنونِ منهُ لكَ الخَتْرَا
فقلنا له ما الاسمُ؟ قالَ سَمَوأَلٌ ... على أنّنى أُكْنى بعَمْرٍو ولا عَمْرَا
وما شرّفتنى كُنْيَةٌ عَرَبيَّةٌ ... ولا أكْسَبَتْنى لا سناءً ولا فَخْرَا

وذكر أبو نواس أديرة النصارى - الهياكل - مما يدل على وجودها، فقال[4]:

فَلَمّا رَأَيتُ الصُبحَ أَسفَرَ وَجهُهُ ... وَحَنَّت نَواقيسُ الدُجى فى الهَياكِلِ
طَفِقتُ أُفَدّيه وَأدعوهُ بِاسمِهِ ... فَقالَ مُجيبًا ما تَشا بِتَثاقُلِ

(١) آسيا الوسطى هى منطقة جغرافية تضم أوزبكستان وتركمانستان وكازاخستان وطاجكستان وقيرغيزستان.

(٢) القصيدة فى ديوان أبى نواس (طبعة دار الكتاب العربي)، ص ٥٤.

(٣) القصيدة فى ديوان أبى نواس (طبعة دار الكتاب العربي)، ص ٦١.

(٤) القصيدة فى ديوان أبى نواس (طبعة دار الكتاب العربي)، ص ١٨٦.

وبحكم وجود غير العرب بأعداد كبيرة فقد تقلدوا مناصبًا مهمة، ومنهم حيدر بن كاوس المعروف بـ"أفشين"، وهو قائد من قادة الجيش العباسي، وكان مقربًا من الخليفة المعتصم، وأصله من إقليم "أشروسنة"[1]، وقد ذكره أبو تمام في العديد من قصائده، ومنها قوله[2]:

لَقد لَبِسَ الأَفْشينُ قَسْطَلَةَ الوَغى ... مِحَشًّا بِنَصْلِ السَّيْفِ غَيرَ مُوَاكِلِ
وسارَتْ بِهِ بينَ القنابِلِ والقنا ... عَزائِمُ كانَتْ كالقَنَا والقَنابِلِ
وجرَّدَ مِنْ آرائِهِ حينَ أضرمَتْ ... به الْحَرْبُ حدًّا مِثْلَ حَدِّ الْمَنَاصِلِ

وكان من الطبيعي نتيجة لهذا الاختلاط أن يختلط النسب بالتزاوج بين العرب وغير العرب، وهناك العديد من أعلام هذا العصر من غير العرب، أو أمهاتهم غير عربيات، وهذا بشار بن برد قد ذكر أنّ أخواله من الروم، فقال[3]:

وَقَيْصَرٌ خالى إذا ... عَددْتُ يوْمًا نَسَبِى

وكان هذا الاختلاط كفيلًا بأن يجعل الناس يرون أشياءَ مختلفة، وأنماطًا لم يعتادوها للحياة، وهذا أسهم بشكل أساسي في تقليل درجة عدم التيقن، ممّا يخلق بيئة خصبة للإبداع وتقبل التغيير وعدم الاحتياج إلى القوانين الكثيرة، وهو ما حصل فعلًا في الشعر، إذ عَرَفَ أول مجموعة من التغيرات الحقيقية في صنعته في ذلك العصر، فعلى غرار الوليد بن يزيد في النظم على بحور غير مستعملة نظم أبو نواس قصيدة من مجزوء المقتضب، يقول فيها[4]:

حامِلُ الهَوى تَعِبُ ... يَستَخِفُّهُ الطَرَبُ
إِنْ بَكى يُحَقُّ لَهُ ... لَيسَ ما بِهِ لَعِبُ
تَضحَكينَ لاهِيَةً ... وَالمُحِبُّ يَنتَحِبُ
تَعجَبينَ مِن سَقَمي ... صِحَّتى هِيَ العَجَبُ
كُلَّما انقَضى سَبَبٌ ... مِنكِ عادَ لى سَبَبُ

---

(١) أشروسنة هو إسم قديم لمدينة إستارافشان، الواقعة حاليًا في ولاية سغد في طاجكيستان.

(٢) القصيدة في شرح ديوان أبي تمام/ الجزء الثاني للخطيب التبريزي (طبعة دار الكتاب العربي)، ص ٣٩.

(٣) البيت في ديوان بشار بن برد/ الجزء الأول (طبعة وزارة الثقافة الجزائرية)، ص ١٤.

(٤) القصيدة في ديوان أبي نواس (طبعة دار الكتاب العربي)، ص ٢٢٧.

ونظم أبو نواس أبياته على (مَفعولاتُ مُسْتَفْعِلُنْ)، بينما المقتضب الكامل الذى ذكره الخليل على أنّه بحر غير مستعمل يُنظَم على (مَفعولاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ)، وهو من بحور الدائرة الرابعة - دائرة المشتبه.

ومن البحور المستخدمة لأول مرة فى ذلك الوقت كان المضارع، الذى نظم أبو العتاهية من مجزوءه، فقال[1]:

أيا عُتْبَ ما يَضُرُّ ... كِ أنْ تُطْلِقى صِفادى

ونظم أبو العتاهية البيت على (مَفاعِيلُنْ فاعِ لاتُنْ)، وذكر الخليل بحر المضارع من بحور الدائرة الرابعة - دائرة المشتبه - ونَظْمُه يكون على (مَفاعِيلُنْ فاعِ لاتُنْ مَفاعِيلُنْ).

ويبدو أنّ أبو العتاهية كان يفكر كثيرًا بأوزان جديدة، فلم يكن مجزوء المضارع وحده ما نظم عليه جديدَه، بل نظم أيضًا على المتدارك، فقال[2]:

هَمُّ القاضى بَيتٌ يُطربْ ... قالَ القاضى لَمّا عوتِبْ

ما فى الدُنيا إلّا مُذنِبْ ... هَذا عُذرُ القاضى وَاقلِبْ

ونظم أبو العتاهية على وزن (فاعِلُنْ فاعِلاتُنْ)[3]:

عُتبُ ما لِلخَيالِ ... خَبِّرينى وَمالى

لا أراهُ أتانى ... زائِرًا مُذْ لَيالى

لَو رَآنى صَديقى ... رَقَّ لى أو رَثى لى

أو يَرانى عَدُوّى ... لانَ مِنْ سوءِ حالى

وقال على وزن (فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ)[4]:

للمنونِ دائرا ... تٌ يُدرْنَ صَرْفَها

هُنَّ يَنْتَقينا ... واحدًا فواحدا

---

(١) البيت فى كتاب الفصول والغايات فى تمجيد الله والمواعظ لأبى العلاء المعرى (طبعة دار الآفاق الجديدة)، ص ١٣٢.

(٢) انظر ديوان أبى العتاهية (طبعة دار بيروت)، ص ٦٧.

(٣) انظر كتاب الشعر والشعراء/ الجزء الثانى للدينورى (طبعة دار المعارف)، ص ٧٩٢.

(٤) انظر كتاب الشعر والشعراء/ الجزء الثانى للدينورى (طبعة دار المعارف)، ص ٧٩٢.

وكان رزين العروضى ممّن نظم على أوزان غير مستعملة، وله قصيدة على وزن (فاعِلُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَاعِلَانْ)، ومنها[1]:

قَرَّبُوا جِمَالَهُمُ للرَّحيلْ   غدوةً أحبَّتك الأقربوكْ
خلَّفوك ثُمّ مَضَوْا مدلجينْ   مفردًا بهمِّك ما ودَّعوكْ

وفى هذا العصر ظهرت "رباعيات الدوبيت"، وهى غامضة النشأة، انتشرت لبعض الوقت، ثمّ اضمحلت، وهى بيتين تتحدّ قوافى أشطرها الأربعة، ليتشكل نمط القافية؛ أ أ، أ أ، أو تختلف قافية صدر البيت الثانى، ليصبح نمط القافية؛ أ أ، ب أ، وتُنظم على (فَعْلُنْ مُتَفاعِلُنْ فَعْولُنْ فِعِلُنْ)، وهو خارج الدوائر العروضية التى اقترحها الخليل، ويرى الكثير من الباحثين أنّ أصل الرباعيات فارسى، ويغالى بعضهم فى استخدامها لادعاء التأثر العربى بالشعر الفارسى، وينسون أن نظام الوزن الفارسى برمته عربى الأصل، ومن الأمثلة على الدوبيت قول بهاء الدين زهير[2]:

يا مُحيِيَ مُهجَتي وَيا مُتْلِفَها   شكوَى كلَفي عَساكَ أنْ تكْشِفَهَا
عينٌ نَظرَتْ إليكَ ما أشرَفَهَا   روحٌ عَرَفَتْ هَواك ما ألطَفَها

ولحق التغيير القافية، التى بدأت تعرف أنماطًا جديدة غير أ أ أ أ، ومن ذلك كان ظهور "المزدوج" و"المسمط"، والمزدوج هو قصيدة تتشابه فيها قافية العجز والصدر للبيت الواحد، فى حين تختلف القافية من بيت لآخر - أى أنّه نمط القافية أ أ، ب ب، ج ج - وراجت المزدوجات فى الشعر التعليمى، ومن ذلك أرجوزة أبو العتاهية التى مطلعها[3]:

حسبُكَ مِمّا تَبتَغيهِ القوتُ   ما أَكثَرَ القوتَ لِمَن يَموتُ
الفَقرُ فيما جاوَزَ الكَفافا   مَنْ اتّقى اللهَ رَجا وَخافا
إِنْ كانَ لا يُغنيكَ ما يَكفيكا   فَكُلُّ ما فى الأَرضِ لا يُغنيكا
إِنَّ القَليلَ بِالقَليلِ يَكثُرُ   إِنَّ الصَفاءَ بِالقَذَى لَيَكدُرُ

---

(١) انظر كتاب معجم الأدباء/ الجزء الخامس لياقوت الحموى (طبعة دار الغرب الإسلامي)، ص ٢٠٦٦.
(٢) الأبيات فى ديوان بهاء الدين زهير (طبعة دار صادر ودار بيروت)، ص ٢٢١.
(٣) القصيدة فى ديوان أبى العتاهية (طبعة دار بيروت)، ص ٤٩٣.

هيَ المَقاديرُ فَلُمْنى أو فَذَرْ إنْ كُنتُ أَخطَأتُ فَما أَخطا القَدَرْ
ما انتَفَعَ المَرءُ بِمِثلِ عَقلِهِ وَخَيرُ ذُخرِ المَرءِ حُسنُ فِعلِهِ

وقد أورد الأصفهانى بيتين جاهليين للحمراء بنت ضمرة النهشليّة تتشابه فيهما قافية العجز والصدر للبيت الواحد، وتختلف من بيت لآخر، على طريقة المزدوج[1]:

إنّى لبنت ضَمرة بن جابرِ سادَ معدًا كابرًا عن كابرِ
إنّى لأخت ضَمرة بن ضَمرهْ إذا البلاد لُفّعَت بجمرهْ

وأمّا المسمط فهو قصائد تتألف من مقاطع رباعية أو أكثر، تتوحد قافية الجمل فى كل مقطع، باستثناء قافية الجملة الأخيرة، والتى تتوحد فى كل المقاطع، فمثلًا قد يتبع المسمط نمط القافية؛ أ أ أ ب ج ج ج ب إذا كان رباعيًا، أو أ أ أ أ ب ج ج ج ج ب إذا كان خماسيًا، وهكذا، ومن ذلك مسمط أبى نواس كما أورده الدميرى[2]، ولم أجده فى ديوانه، ويقول فى مطلعه:

ما روْضُ ريْحانِكمُ الزّاهر وما شذا نشْركمُ العاطرُ
وحقّ وجدى والهوى قاهرُ مُذْ غِبتمُ لم يبقَ لى ناظرُ
والقلبُ لا سالٍ ولا صابرُ
قالتْ ألا لا تلِجَنْ دارَنا وكابدِ الأشْواقَ مِنْ أجْلِنا
واصْبِرْ على مُرِّ الجَفا والضّنا ولا تمُرنَّ على بيتِنا
إنَّ أبانا رجلٌ غائرُ

وظهرت أيضًا أنماط أخرى للقافية، مثل أ ب أ ب، ومن ذلك قصيدة ديك الجن[3]:

قُولى لطيْفكِ ينثني عنْ مضْجَعى عندَ المنامْ
عنْدَ الرُّقادْ عنْدَ الهُجوعْ عندَ الهُجودْ عند الوَسَنْ
فعسى أنامُ فَتَنْطَفي نارٌ تَأجّجُ فى العِظامْ

---

(١) الأبيات فى كتاب الأغانى للأصفهاني/ الجزء الثانى والعشرون (طبعة دار صادر)، ص ١٣٥.

(٢) القصيدة فى كتاب حياة الحيوان الكبرى لكمال الدين الدميرى (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ١٢٥.

(٣) القصيدة فى ديوان ديك الجن الحمصى (طبعة اتحاد الكُتّاب العرب)، ص ٢١٢.

فى الفؤادْ فِى الضّلوعْ فى الكُبُودْ فى البَدَنْ

جسدٌ تقلّبه الأكفُّ على فراشٍ منْ سقامْ

من قَتَادْ من دموعْ من وُقودٌ من حَزَنْ

أمّا أنا فكما علمْ تِ فهل لوصلكِ من دوامْ

من مَعَادْ من رجوعْ من وجودْ من ثَمَنْ

وفرضت الدولة العباسية نفسها كواحدة من أهم وأقوى الحضارات فى العالم، وهذا جعل غير العرب ينظرون للغة والأدب العربيين نظرة تفوق، فوقفوا وقفة المندهش التابع، وبدأوا ينقلون العلوم اللغوية إلى ثقافاتهم، ومن هذه العلوم كان علم العروض، والذى نقله عمر بن الفرخان الطبرى إلى اللغة الفارسية فى القرن الثامن الميلادى كما هو، بقوانينه ومصطلحاته، لتبدأ مرحلة جديدة فى تاريخ الشعر الفارسى منذ ذلك الوقت.

العصر العباسى الثانى:

يؤرَّخ للعصر العباسى الثانى منذ خلافة المتوكل - من عام ٨٤٧ للميلاد - حتى سقوط الخلافة العباسية، وهى فترة لم تعرف الاستقرار إلّا لفترات قصيرة لا يكاد التاريخ يذكرها، كما أنّ آخر قرنين ونصف من عمرها كانت خلافة رمزية بدون دولة، ولم تكن القلاقل والمشاكل التى عانت منها الدولة العباسية من طرف الأمويين الحكّام السابقين، بل كانت من الداخل، حيث استولى الأتراك فى الجيش العباسى على السلطة والقرار داخل قصر الخلافة.

والأتراك جاؤوا إلى الجيش بديلًا عن الفرس الذين قرر المعتصم الاستغناء عنهم، وبدأ الأتراك أفرادًا عاديين، ثمّ بلغ نفوذهم أن أصبحوا ينصبون خلفاءَ ويعزلون آخرين، بل ويقتلون من لا يرضون عنهم، فقتلوا مثلًا؛ المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان، والمستعين، والمعتز، والمهتدى، وعبد الله بن المعتز ووزيره ابن الجراح، والمقتدر، والفرس كانوا أهل مدنية وحضارة قديمة، بينما كان الأتراك بدوًا، فأساؤوا إدارة الدولة، واستفحل ظلمهم فى الناس، وزادت معدلات الفساد والرشاوى والسرقات بين كبار الموظفين، وأثقلت الضرائب الناس، وزادت معدلات الفقر.

وهذا كله أدى إلى تفكك الدولة الدولة العباسية وانفصال ولايات كاملة عنها، ومن ذلك؛ انفصال طاهر بن الحسين فى خراسان، وانفصال يعقوب بن الليث الصفار فى بلوشستان، وانفصال أحمد بن طولون فى مصر، واستقلال الحمدانيين فى الموصل وديار بكر وحلب، وانفصال الديالمة فى جرجان وطبرستان، واستقلال البويهيين فى فارس وأصبهان، واستقلال البريدى فى البصرة والأهواز، واستقلال أبو طاهر القرمطى فى البحرين واليمامة، واستقلال القائم بأمر الله الفاطمى فى المغرب.

كما شهد هذا العصر العديد من الثورات الداخلية؛ مثل "ثورة الزنج"، التى قادها شخص يدعى "على بن محمد" لما يزيد عن أربعة عشر عامًا، وهو فارسي، وكان أتباعه هم الزنج - الذين قدموا إلى الدولة العباسية من أفريقيا - وبعض العرب الناقمين على الخلافة العباسية، وهى ثورة مسلحة خلفت عشرات الآلاف من القتلى، إلى أن أنهاها "الموفَق" - وهو أخو الخليفة "المعتمد" - بعد عدة حروب دامية انتهت بمقتل قائد الثورة، وتفرق الجمع الزنجى عام ٨٨٣ للميلاد.

ومن الثورات المؤثرة كانت "ثورة القرامطة"، والقرامطة هم أتباع رجل نبطى من أهل الكوفة اسمه حمدان، وكان يُلقَّب بـ"قرمط"، وهى ثورة ذات طابع دينى، فالقرامطة كانوا شيعة إسماعيلية - نسبة إلى إسماعيل بن جعفر الصادق - وهو مذهب وضع تعاليمه الأساسية "عبد الله بن ميمون القداح"، الفارسى الأصل، وقد تجمع القرامطة وأنشأوا دولة مستقلة عن الدولة العباسية فى البحرين - والبحرين فى ذلك الوقت كانت تضم شرق الجزيرة العربية بأكملها - والإحساء، وارتكبوا الكثير من المجازر والجرائم البشعة، وكان من فظائعهم أن أغاروا على المسجد الحرام، بقيادة "أبو طاهر سليمان الجنّابى"، عام ٩٠٨ للميلاد، وقتلوا الحجاج، وأميرَ مكة، وأخذوا الحجر الأسود، ولم يحج أحد لمدة تسعة أعوام بعدها خوفًا من شرهم، واحتفظ القرامطة بالحجر الأسود اثنين وعشرين عامًا، إلى أن أعادوه بعد خطاب أرسله "عبيد الله بن الحسين المهدى" - وهو أول خليفة فاطمى فى مصر - فيه تهديد لأبى طاهر وتبرؤ من جرائمه، وكان هذا فى خلافة "المطيع".

وشهد هذا العصر أيضًا ظهور حركات دينية استمرت إلى يومنا هذا، مثل؛ السلفية، والمعتزلة، والأباضية، والطوائف الشيعية المختلفة، وهذا الظهور ترتب عليه النزاع والخلاف والفرقة، وسقطت الدولة العباسية فى بغداد عام ١٢٥٨م للميلاد، وانتقل الخليفة العباسى منها إلى القاهرة، وأصبحت خلافته رمزية، حتى انتهت تمامًا عام ١٥١٧م للميلاد.

لقد كان من الطبيعى أن لا تتطور صنعة الشعر فى هذه الفترة فى ظل كلّ هذه المشاكل التى عصفت بالدولة، فالشعر كما ذكرنا هو نتيجة حضارية، وليس مستقلًا عن ما يحيط به من ظروف اجتماعية، بل هو مرآة للواقع الاجتماعى، وهذه فترة من التاريخ لم تعرف الاستقرار ولا البناء الحضارى، فضلًا عن التطوير.

الأندلس:

بعد انتصار أبو العباس فى معركة الزاب وحُكْم العباسيين للعالم الإسلامى، كان جنودهم يطاردون الأمويين ويسعون للتخلص منهم، واستطاع "عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك" -ويُلقَّب ب"عبد الرحمن الداخل" أو"صقر قريش" - الهرب إلى الأندلس، ثمّ حُكمَها عام ٧٥٦ للميلاد، واستمرت سلالته بالحكم إلى عام ١٠٣١ للميلاد، وهو العام الذى سقطت فيه الخلافة الأموية فى الأندلس إثرَ فتن داخلية قضت عليها.

وبسقوط الخلافة الأموية تقسمت الأندلس إلى دويلات صغيرة، مثل؛ قرطبة وغرناطة وإشبيلية وملقة وسرقسطة وطليطلة، وحكم تلك الدويلات أسر عربية، عُرِفُوا ب"ملوك الطوائف" إلّا أنّ هذه الدويلات سرعان ما بدأت بالسقوط واحدة تلو الأخرى فى أيدى الملوك الأوروبيين، وكان آخرها غرناطة، وسقطت الأندلس من أيدى العرب نهائيًا عام ١٤٩٢ للميلاد.

عاش فى المجتمع الأندلسى أفرادٌ متعددو الأعراق والأديان؛ ففيها العرب والبربر والأمازيغ والإسبان والمسلمون واليهود والنصارى، وهذا التنوع كان بيئة للفتن والقلاقل، وخصوصًا فى ظل وجود قبائل عربية تتنازع فيما بينها، أو مع من البربر والأمازيغ، والذين كانوا مجموعات قبلية أيضًا، ولكن الأمويين كانوا أهل سياسة، وأوصلوا البلاد لفترات طويلة من التعايش والاستقرار، وحولوا هذا التنوع إلى مادة للإبداع.

إنّ المجتمعات التى تتنوع فيها الثقافات تعطى الفرصة لأهلها أن يتعاملوا مع أفراد مختلفين عنهم، فى أبسط الأمور وأعقدها، مثل؛ نمط الحياة والملبس والمأكل والعادات، وهذا يجعل الأفراد يتقبلون الاختلاف، وغالبًا ما تكون درجة هذا النوع من المجتمعات منخفضة على مقياس عدم التيقن، وهذا ما كانت عليه الأندلس، ولمزيد من التوضيح سنذكر بعض الأمثلة ونقارنها بالجاهلية، والتى تُعَدُّ مثالًا على مجتمع عربى ذى درجة

عالية من عدم التيقن[1]، قال ابن الحداد[2]:

عَسَاكِ بِحَقِّ عِيسَاكِ	مُرِيحَةَ قَلْبِيَ الشَّاكى
فَإِنَّ الحُسْنَ قَدْ وَلاَّ	كِ إحْيَائِى وَإهْلاكِى
وَأَوْلَعَنِى بِصُلْبَانِ	وَرُهْبَانٍ وَنُسَّاك
وَلَمْ آتِ الكَنَائِسَ عَنْ	هَوىً فِيهِنَّ لَوْلاكِ
وها أنَا مِنْكِ فى بَلْوى	وَلا فَرَجٌ لِبَلْوَاكِ
ولا أسْطيعُ سُلْوَانًا	فَقَدْ أوْثَقْتِ إشْراكِى

وصف ابن الحداد فى قصيدته السابقة حبه لفتاة من النصارى، وذكر أنّه كان يأتى الكنائس لأجلها على الرغم من أنّه لم يغير دينه، وهو سلوك فيه تقبل للطرف الآخر، ومجاراته فى سلوكه، دون تغيير فى القناعة التى يبنى عليها هذا السلوك، والتقبل الدينى هو أعلى مرحلة من مراحل التقبل، أمّا الشاعر الجاهلى فقد كانت له طريقة واحدة فقط لعمل الأشياء، حتى البسيطة منها، وكان يوصى أبنائه وأفراد مجتمعه بنفس الطريقة، ويصف أى طريقة مخالفة لطريقته تلك بوصف سلبى[3].

وكان الخمر مقرونًا - غالبًا - فى الجاهلية بالقلق من المستقبل الغامض نتيجة لارتفاع درجة عدم التيقن فى المجتمع الجاهلى، فكان الشاعر الجاهلى يذكر الخمر فى سياق يوحى بالقلق من الغموض المرتبط بالمستقبل، ويتجلى هذا فى قول عمرو بن كلثوم التغلبى بعد إسهابه فى وصف الخمر[4]:

وَأنّ غَدًا وَأنّ اليَوْمَ رَهْنٌ	وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لا تَعْلَمِيْنَا

أمّا ذكر الخمر فى الأندلس فمقترنٌ أكثر بأجواء المتعة، والأمثلة على ذلك عديدة، منها قول ابن هانئ الأندلسى[5]:

(١) انظر كتابنا ثقافة العرب فى الجاهلية (طبعة دار المعارف)، ص ٢٥٣.

(٢) الأبيات فى ديوان ابن الحداد (طبعة دار الكتب العلمية)، ص ٢٤١.

(٣) انظر كتابنا ثقافة العرب فى الجاهلية (طبعة دار المعارف)، ص ٢٢٨.

(٤) انظر كتابنا ثقافة العرب فى الجاهلية (طبعة دار المعارف)، ص ٢٥٣.

(٥) القصيدة فى ديوان ابن هانئ الأندلسى (طبعة دار بيروت)، ص ١٧٤.

وليلٍ بتُّ أُسْقَاها سُلافًا مُعتَّقَةً كَلَوْنِ الجُلَّنَارِ
كأنَّ حَبَابَها خَرَزاتُ دُرٍّ عَلَتْ ذَهَبًا بأقْدَاحِ النُّضَارِ
بكفِّ مُقَرْطَقٍ يُزْهَى بردْفٍ يَضيقُ بِحَمْلِهِ وُسْعُ الإزارِ
أقمتُ لشُربِهَا عبثًا وَعِنْدى بناتُ اللّهو تَعْبثُ بالعُقارِ
ونجمُ اللّيل يَرْكُضُ فى الدّياجى كأنَّ الصُّبْحَ يَطْلُبُهُ بِثارِ

وقول ابن حمديس[1]:

يا حُسْنَ سَاقِيَةٍ تمُدُّ أناملًا بعروسِ راحٍ فى عُقودِ حبابِ
تَسْقيكَ شمسَ سلافةٍ عِنَبيَّةٍ طَلَعَتْ عَلى فلَكٍ مِنَ العُنَّابِ
ومنبَّهٍ فى حِجْرِ مَنْ شَدَواتُها تَثْنِى الهمُومَ بِها على الأعْقَابِ
وكأنَّما الأجسامُ مِنْ إحسانِها مُلِئَتْ بأرواحٍ مِنَ الإطْرابِ
وكأنَّما يدُها فمٌ مُتَكَلِّمٌ بالسِّحرِ فِيهِ مِقْوَلُ المضرَابِ

إنّ الدرجة المنخفضة من عدم التيقن تساعد على الإبداع، وتجعل المقاومة المرافقة لأى تغيير قليلة، وهذا العامل بالإضافة إلى الاستقرار الحضارى الذى عاشته الأندلس فى فترة الخلافة الأموية أنشأوا بيئة خصبة للإبداع فى صنعة الشعر، فعرفت صنعة الشعر العربى فى الأندلس من التجديد ما لم تعرفه فى أى مكان ولا زمان.

وكانت الموشحات والأزجال هى أبرز هذه التغيرات، وقدّم شوقى ضيف الموشحات كالتالى[2]: "الموشحات جمع موشحة، وهى مشتقة من الوشاح وهو – كما فى المعاجم – خيطان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالَفُ بينهما معطوف أحدهما على الآخر. والتسمية دقيقة إذ الموشحة تتألف من قفل يسمى مركزا، وتتعدد أجزاؤه أو شطوره، ويليه غصن متعدد الأجزاء أو الشطور، وبينما تتحد أجزاء الأقفال التالية مع الأجزاء المقابلة لها فى القفل الأول سواء فى الوزن أو القافية تختلف أجزاء الأغصان التالية مع أجزاء الغصن الأول فى قافيته، فلكل غصن قافية تتحد فى أجزائه أو شطوره مع اتفاق أجزاء الأغصان

---

(١) القصيدة فى ديوان ابن حمديس (طبعة دار صادر)، ص ٢١.

(٢) انظر كتاب تاريخ الأدب العربي/ عصر الدول والإمارات (الأندلس) لشوقى ضيف (طبعة دار المعارف)، ص ١٤٦.

جميعا فى الوزن. والموشحة - بذلك - تتألف من مجموعتين من الأجزاء أو الشطور، مجموعة تتحد أجزاؤها المتقابلة فى الأقفال المتعاقبة فى الوزن والقافية، ومجموعة تتحد أجزاؤها فى الوزن وحده دون القافية فإنها تتخالف فيها دائما، وهما - بهذه الصورة - يشبهان الوشاح المذكور آنفا أدق الشبه"، وظهرت الموشحات فى عهد الخليفة الأموى عبد الله بن محمد، والذى حكم بين عامى ٨٨٨ و٩١٢ للميلاد، وأعمال الوشاحين الأوائل - مثل مقدم القبرى وابن عبد ربه - مفقودة.

ومن الأمثلة على الموشحات قول عبادة بن ماء السماء(١):

من ولى فى أمّة أمرًا ولَمْ يعْدلِ ... يُعْزَلِ إلّا لحاظُ الرشأ الأكحلِ

جُرْتَ فى حكمِكَ فى قتلى يا مسرفُ

فانصفِ فواجبٌ أن ينصِفَ المنصِفُ

وارأفِ فإنَّ هذا الشّوق لا يرأفُ

علِّلِ قلبى بذاك البارِدِ السّلسل ... يَنْجلِى ما بِفؤادى مِنْ جَوىً مشْعلِ

إنّما تبرزُ كى توقدَ نارَ الفتنْ

صنما مصورًا فى كلِّ شئٍ حسَنْ

إنْ رمى لمْ يخطِ من دونِ القلوبِ الجنَنْ

كيفَ لى تخلُّص مِنْ سَهْمكَ المُرسَلِ ... فَصِلِ واستبقنى حيًّا ولا تقْتلِ

يا سَنا الشّمس ويا أبهى منَ الكوكبِ

يا منى النّفسِ ويا سؤلى ويا مَطلبى

ها أنا حلَّ بأعدائِك ما حلَّ بى

عذّلى من ألمِ الهجرانِ فى معزلِ ... والخلى فى الحبِّ لا يسأل عمّن بلي

أنتَ قد صيَّرت بالحسنِ منَ الرشد غيّ

---

(١) الموشحة فى كتاب فوات الوفيات لمحمد الكتبي/ الجزء الثانى (طبعة دار صادر)، ص ١٥١.

لم أجدْ فى طرقى حبِّك ذنبًا علىّ
فاتئد وإنْ تشأ قتلىَ شيئًا فشيى
أجملِ ووالنى منكَ يدَ المفضلِ — فهيَ لى منْ حسناتِ الزَّمنِ المُقْبلِ
ما اغتذى طرفيَ إلّا بسَنا ناظريكْ
وكذا فى الحبِّ ما بى ليس يخفى عليكْ
ولذا أنشدُ والقلبُ رهينٌ لديكْ
يا على سلَّطت جَفْنَيْكَ على مُقْلَتي — فابقِ لى قلْبى وجُدْ بالفْضلِ يا موئلي

والأزجال هى الموشحات المنظومة باللهجة العامية، ونشأت بعد الموشحة، فى القرن الثانى عشر الميلادى، الذى شهد نصفه الأول فترة تفكك وحروب بين ملوك الطوائف وأمير المرابطين "يوسف بن تاشفين" من جهة، وبين الممالك الأوروبية المجاورة من جهة أخرى، وشهد نصفه الثانى انقلاب الموحدين على سلطة المرابطين، وانتقال السلطة إلى الموحدين.

ومن الأمثلة على الأزجال قول ابن قزمان فى مطلع إحداها[1]:

يا جَوْهَرَ الجَلالة
طُولْ ما نُكون بِجاهَكْ
صارَ الزَّمانْ صَديقِى
وَرَيْتْ أنا سُرورِى
وكُلّ ليْلَ فرحةْ
واجليْتُ فيه آمالي

يا فَخْرَ الأنْدَلوسْ
لَسْ نَشْتَكى بِبُوسْ
أراد أوْ لمْ يريدْ
جَديدْ وَرَا جَديدْ
وكُلّ ليْل عيدْ
وَبِتّ أنَا عَرُوس

وبرزت الأندلس كحضارة عالمية مؤثِّرة، وتبعًا لذلك فقد حلّت اللغة العربية فى صدارة اللغات الأكثر تأثيرًا، فحاولت العديد من الأمم نظم شعرها على الطريقة العربية،

(1) الزجل فى ديوان ابن قزمان القرطبى: إصابة الأغراض فى ذكرالأعراض (طبعة المجلس الأعلى للثقافة)، ص ٧٣.

مثل العبريون الذين نقلوا صنعة التفعيلات لوزن الشعر العبرى، بعد أن كانوا ينظمون شعرهم على طريقة توحيد المقاطع المنبورة، وصاحب هذه المبادرة هو دوناش بن لبراط، الحاخام اليهودى الذى عاش فى القرن العاشر الميلادى فى قرطبة، عاصمة الأندلس وجوهرة حضارتها، كما حاول الأوروبيون أيضًا تقليد الوزن العربى عن الأندلسيين، ليظهر شعراء التروبادور فى أوكسيتانيا، والمينيسانغ فى ألمانيا، والتروفادوريسمو فى البرتغال وإسبانيا.

ومن الأندلس أصبحت القافية ركنًا من أركان الشعر فى العالم بأسره، بعد أن كانت تظهر ظهورًا خجولًا وبدائيًا على فترات متباعدة فى شعر بعض الأمم، وأسس شعراء الأندلس لأنماط القوافى الأوروبية المستخدمة إلى عصرنا هذا.

العصر العثمانى:

انتهت الخلافة العباسية عام ١٥١٧م للميلاد، ولكن الدولة تَفَتَّتَتْ فعليًا بسقوط بغداد عام ١٢٥٨م للميلاد على يد "هولاكو"، وبقى الخليفة العباسى بعدها قائدًا روحيًا وشخصية رمزية للمسلمين، ولكن دون دولة، وانتقل إلى القاهرة، وكانت الإمارات العباسية - كما ذكرنا - آخذة بالانقسام فى وقت سابق لسقوط بغداد، كنتيجة طبيعية لضعف الدولة، والدول المنقسمة عن الدولة العباسية كانت دولًا صغيرة وضعيفة وناشئة، لا تعرف الاستقرار إلّا لفترات قصيرة، وغالبًا ما تنتهى هذه الفترات بموت الحاكم المسؤول عنها، لذلك لم تتوفر البيئة التى يتطور فيها الشعر فى تلك الفترة.

وفى الوقت الذى كانت الدولة العباسية تضمحل، كانت الدولة العثمانية تنشأ وتتطور، وهى دولة إسلامية أسسها "عثمان بن أرطغرل" عام ١٢٩٩م للميلاد، وبدأت كإمارة تابعة للسلاجقة، ثمّ استقلت عنها، وبدأت بالتوسع شرقًا وغربًا، ووصلت القاهرة فى عهد السلطان "سليم الأول" عام ١٥١٧م للميلاد، الذى تنازل له الخليفة العباسى "محمد الثالث المتوكل على الله" عن لقب "خليفة المسلمين"، فانتهت الخلافة العباسية وبدأت العثمانية، واستمر "سليمان" بن سليم الأول - المُلَقَّب بـ"القانونى" أو "العظيم" - بالتوسع إلى أن دخل "بيزنطة" عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية.

وضعفت الدولة العثمانية بموت سليمان القانونى، وكانت قد مرت عبر تاريخها الطويل ومساحاتها الشاسعة بالعديد من الثورات والتوترات الداخلية، إلى أن انتهت وتقسمت عام ١٩٢٤م للميلاد على يد "مصطفى كمال أتاتورك".

اختلفت الخلافة العثمانية عن باقي دول الخلافة في كون حكامها غير عرب، بل أتراك، وهذا جعل الكثير من النقاد والمؤرخين العرب يتحاملون عليها، وعلى إنجازاتها الأدبية بطبيعة الحال، ومنها الشعر، والحقيقة أنّ الشعر العربى قد ضعف بالفعل فى هذه الفترة، ولم يتطور بالرغم من تطور الدولة، ولكن ليس بالدرجة التى يصفها أغلب النقاد، ولهذا عدة أسباب، أبرزها حلول اللغة التركية كلغة رسمية للدولة، ممّا أثر على القيمة العالمية للغة العربية، وضعف مكانتها كلغة عالمية للفن والأدب، وأصبح العرب يقبلون على حشو كلامهم بالتركية، ولولا ذلك التأثير القديم لصنعة الشعر العربى على التركى - كما ذكرنا فى الباب الأول - الذى أحال الشعر التركى لشعر موزون على نظام التفعيلة لتأثّر الشعر العربى أكثر.

مرّ الشعر العربى بالعديد من التغيرات فى صنعته، وقد يخيل للقارئ لدى قراءته عن هذه التغيرات أنّها كبيرة أو مؤثرة جدًا، بل العكس هو الصحيح، فهى تغيرات طفيفة، تحتاج مراجعة العديد من كتب الأدب ودواوين الشعراء القدماء للعثور عليها، بالإضافة إلى أنّها تغيرات مرحلية مؤقتة، فجلّ البحور المستحدثة الجديدة بقيت مهجورة وغير مستخدمة، فمثلًا لم يحتج كامل الشيبى أكثر من كتاب واحد ليجمع كلّ ما كتب من الدوبيت؛ وهذا فى كتابه "ديوان الدوبيت فى الشعر العربى: فى عشرة قرون"، بينما ظلت بحور الطويل والكامل والوافر والبسيط هى الأكثر استخدامًا منذ زمان الجاهلية إلى يومنا هذا، وهذا ينطبق على القوافى أيضًا، فالنظم على طريقة الموشحات والأزجال بات قليلًا، بينما ما زال النمط الأشهر أ أ أ أ هو الأكثر انتشارًا.

العصر الحديث:

انقسمت الدول العربية تباعًا، وانفصلت عن الخلافة، بدءًا باستقلال الأدارسة فى المغرب فى فترة الخلافة العباسية، حتى ضَعْف الخلافة العثمانية، واستيلاء فرنسا وبريطانيا على الهلال الخصيب وتقسيمه بعد اتفاقية سايكس-بيكو، ليظهر الوطن العربى بشكله الجديد فى مطلع القرن العشرين، وقد أنتجت هذه الانقسامات دولًا غير

مستقرة، حصل فيها الكثير من الثورات والانقلابات والحروب الأهلية، ولم تعرف هذه الدول الاستقرار الطويل، ولم تنشأ فيها الركائز الأساسية للحضارة، وبقيت دولًا صغيرة وضعيفة، ولعب المستعمر الأوروبى دورًا محوريًا فيها.

بدأت القوة العالمية للغة العربية بالتراجِع منذ بدء الخلافة العثمانية، وهى الفترة التى تحولت فيها إلى لغة تابعة وغير مؤثرة، وما أن بدأ العصر الحديث حتى فقدت اللغة أيّ مكان لها فى التأثير الفنى والعلمى والأدبى، وأضحت لغة تابعة، لا يشجع حال أهلها على التعرف عليها فضلًا عن التأثر بها، لذلك كان من الطبيعى أن تتأثر العربية وآدابها بالموجة العالمية من التغيرات الفكرية، وهى الموجة التى قادتها اللغات التى أصبحت أكثر تأثيرًا، وهى الإنجليزية والفرنسية، مما يفرض علينا دراسة هذه التغيرات من الخارج أكثر من دراستها من الداخل لتكتمل الصورة، وأبرز هذه التغيرات كان شعر النثر والشعر الحر.

شعر النثر:

قصيدة النثر هى انعكاس شعرى لانخفاض درجات الجماعية - ارتفاع الفردية - وعدم التيقن فى المجتمعات الحديثة، انتقلت من الشعر الفرنسى إلى العالم، ومنه إلى الشعر العربى، وهى أول تغيير حديث يطرأ على الشعر العربى، وهى قصيدة تتمرد على الوزن والقافية، وتستند على الشاعرية العالية فى النص وبعض العناصر الفنية الأخرى، مثل؛ الاستعارة والرمزية والمجاز والغموض، ويعتبر النقاد أنّ "فرنسيس مراش" هو أول شاعر نثر عربى، وفرنسيس طبيب وأديب سورى، عاش بين ١٨٣٦ و١٨٧٣ للميلاد، ودرس فى باريس، وعُرِفَ بانتقاده الوضع السياسى والاجتماعى فى بلده وبدعوته لإصلاحات مشابهة للثورة الفرنسية، وبنى فرنسيس أفكاره على المدرسة "الرومانسية"[١] الفرنسية، ومن أعماله الشعرية كتاب «مرآة الحسناء» الذى صدر عام ١٨٧٢م.

وبعد فرنسيس تبنى العديد من الشعراء العرب قصيدة النثر، وأشهرهم؛ أدونيس، ومحمد الماغوط، وتوفيق الصايغ، وهذا مثال من قصيدة سِجِّيل ١٩٩٩ لأدونيس[٢]:

---

(١) الرومانسية هى حركة أدبية وفنية ظهرت فى أوروبا نهاية القرن الثامن عشر الميلادى، كرد فعل على الثورة الصناعية، وقد تميزت باعتمادها على المشاعر، والفردية.

(٢) القصيدة فى ديوان تنبأ أيها الأعمى لأدونيس (طبعة دار الساقي)، ص ٩.

جاؤوا،
يَحملون رأسَ الأفقِ فى صَحنٍ أحمرَ.
دُعيَ السَّرابُ كذلكَ،
وكانَ يُخيِّمُ بعيدًا فى صحراءَ ليسَتْ بعيدَة.
شفاهٌ تُقرَعُ كَمثلِ الأجراس،
صَيدَلانيٌ يقطّرُ إكسيرَ الآخرَة،
والمِلحُ يُقاتلُ الخبز.
إنّها المأدُبَة!
تحتَ سَماءٍ تنسَكبُ رَحيقًا
فى كُؤوسٍ كمثلِ رؤوسِ المَوتى.
وما أعمَقَ الوحدَة بينَ الدَم والسّماء.

وما يزال شعر النثر موجودًا حتى الآن، ولكنّ تواجده خجول جدًا، فهو لم يستطع إقناع النقاد والقراء به، إذ لم يكن سوى رفضًا عشوائيًا وغير ممنهج للشكل الكلاسيكى، ولم يقدم نموذجًا واضحًا لصنعته، فهو مبنى على شروط فضفاضة ونسبية، فليس بوسعنا قياس الشاعرية، بالإضافة إلى الغموض والإفراط فى الرمزية الذى يتخلل قصيدة النثر، وهى رمزية - فى الكثير من الأحيان - فردية، بمعنى أنها خاصة بالشاعر، وقد لا يستطيع القارئ فهمها، أو ربما تعنى له شيئًا آخر، ممّا يفقد القارئ القدرة الكاملة على فهم موضوع قصيدة النثر، قال أحمد مطر منتقدًا الغموض الذى يلف قصائد أدونيس[1]:

طمأنَ إبْليسُ خَليلَتهُ:
لا تَنْزَعِجى يا باريس
إنَّ عَذابى غيرَ بَئيس
ماذا يَفْعُل بى ربّى فى تِلْكِ الدّار؟
هل يُدخلنى ربّى نارًا؟
أنا مِنْ نار!
هل يُبْلسنى؟

(١) القصيدة فى كتاب أحمد مطر لإسماعيل العقباوى (طبعة مكتبة جزيرة الورد)، ص ٣٥٩.

أنا إبليس؟
أنا إبليس!
قالتْ: دعْ عَنك التَّدْليس
أعرفُ أنّ هُراءَك هذا للتّنْفيس.
هل يَعْجَزُ ربُّك عنْ شَيء؟!
ماذا لو علّمَكَ الذّوق ..
وأعطاكَ براءةَ قِدّيس
و حباكَ أرقَّ أحاسيس
ثمَّ دَعاكَ بلا إنذار ..
أنْ تَقْرأَ شِعْرَ أدونَيس؟!

الشعر الحر:

انعكس انبهار العرب بالحضارة الغربية ومدى تقدمها على الأدب، فوقف الشعراء العرب وقفة الضعيف أمام القوى، ووقفة التابع أمام القائد، وليس هذا مرتبطًا بجمال الصنعة وتفوقها أبدًا، بل هى نفس العلاقة التى ظهرت فى العصر العباسى وفى الأندلس بين الأدب العربى والآداب الأخرى، ولكن بتبادل الأدوار بين طرفى المعادلة، فبدأ الشعراء العرب بترجمة الأعمال العالمية المهمة، فظهرت العديد من الأعمال الطويلة المترجمة نظمًا والتى تتنوع فيها أنماط القوافى، مثل؛ ترجمة رزق الله حسون الشعرية لستة أسفار من التوراة فى كتابه "أشعر الشعر" عام ١٨٦٩م، وترجمته لأعمال الشاعر الروسى إيفان كريلوف، وترجمة سليمان البستانى للإلياذة عام ١٩٠٤م، وترجمة كل من أحمد زكى أبو شادى وخليل مطران وعلى أحمد باكثير لأعمال شكسبير، وهذه الأعمال كانت بداية للخروج المعاصر عن الأنماط التقليدية فى التقفية والوزن.

وتأثر الأدب العربى بالشعر الحر الذى ظهر فى فرنسا، وانتقل إلى العالم، وكان ظهوره نتيجة حصول الفرنسيين على المزيد من الحقوق والحريات بعد الثورة الفرنسية، فجاء كل من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة عام ١٩٤٧م ليكتبوا قصائدًا من الشعر الحر بصورته الحديثة، فكتب السياب قصيدة "هل كان حبًا"، والتى يقول فى مطلعها[1]:

(١) القصيدة فى ديوان أزهار ذابلة للسياب (طبعة مطبعة الكرنك)، ص ٦٨.

هل تُسمِّينَ الذى ألقى هياما؟
أمْ جنونًا بالأمانى؟ أم غَراما؟
ما يكونُ الحبُّ؟ نَوْحًا وابْتِساما؟
أمْ خَفوقَ الأضلعِ الحرّى إذا حانَ التَّلاقِى
بيْن عيْنَيْنا فأطْرَقت فرارًا باشْتياقى
عنْ سماءَ ليْس تسْقينى إذا ما؟
جئتُها مُسْتسقيًا إلّا أواما

وكتبت نازك الملائكة قصيدة "الكوليرا"، والتى تقول فى مطلعها[1]:

سكَنَ اللّيلُ
أصغ إلى وَقْعِ صَدَى الأنَّاتْ
فى عُمْق الظلمةِ، تحتَ الصّمتِ، على الأمواتْ
صَرخَاتٌ تعلو، تضْطَربُ
حزنٌ يتدفّقُ، يلْتهبُ
يتعثّرُ فيهِ صَدى الآهاتْ
فى كلِّ فُؤادٍ غليانُ
فى الكوخِ السّاكنِ أحزانُ
فى كلِ مَكانٍ روحٌ تصرخُ فى الظُلُماتْ
فى كلِّ مكانٍ يبكى صوتْ
هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
يا حُزْنَ النّيلِ الصّارخِ ممّا فَعَلَ المَوتْ

وربما كانت نازك الملائكة هى أول من نظر للشعر الحر، وبيَّن شروطه وأغراضه، وحتى حالتها الباحثة عن الحرية واضحة باقتباسها عبارة برناردشو فى مقدمة ديوانها "اللاقاعدة هى القاعدة الذهبية"[2]، ورأت نازك أنّ الطريقة الكلاسيكية لوزن الشعر تفرض عليه الكثير من القيود، فقالت: "سوى أننى أحسست أن هذا الأسلوب الجديد

---

(١) القصيدة فى ديوان نازك الملائكة/ المجلد الثانى (طبعة دار العودة)، ص ١٣٨.

(٢) انظر ديوان نازك الملائكة/ المجلد الثانى (طبعة دار العودة)، ص ٧.

فى ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من ألف قيد"[1]، ونفس العلة هى التى دعتها للتحرر من القافية، فقالت نازك[2]: "ثم نتحدث عن القافية ذلك الحجر الذى تلقمه الطريقة القديمة كل بيت. قالوا إن العربية لغة واسعة غنية، وأن ذلك يبرر كونها اللغة الوحيدة التى اتخذت القافية الموحدة سنة فى قصائدها، ونسوا أن أية لغة مهما اتسعت وغنيت لا تستطيع أن تمد "ملحمة" بقافية موحدة، أيا كانت، ولم ينتبهوا إلى أن ذلك كان واحدا من الأسباب التى حالت دون وجود الملحمة فى الأدب العربى، مع أنها وجدت فى آداب الأمم المجاورة، كالفرس واليونان.

وليس هذا مكان الحديث عن الخسائر الفادحة التى أنزلتها القافية الموحدة بالشعر العربى طوال العصور الماضية، وإنما المهم أن نلاحظ أن هذه القافية تضفى على القصيدة لونا رتيبا يمل السامع فضلا عما يثير فى نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية ومن المؤكد أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة، ووأدت معانى لا حصر لها فى صدور شعراء أخلصوا لها. ذلك لأن الشعر الكامل (الغنائى منه خاصة، والشعر العربى غنائى كله تقريبا) لا يستطيع أن يكون إلا وليد الفورة الأولى من الإحساس فى صدر الشاعر. وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها؛ فهى أشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النائم. والقافية الموحدة قد كانت دائما هى "العائق"؛ فما يكاد الشاعر ينفعل، وتعتريه الحالة الشعرية، ويمسك بالقلم فيكتب بضعة أبيات، حتى يبدأ محصوله من القوافى يتقلص، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن إنفعاله، والتفكير فى القافية، وسرعان ما تفيض الحالة الشعرية وتهمد فورتها ويمضى الشاعر يصف الكلمات ويرص القوافى دونما حس. ولذلك، قلما نجد فى أدبنا القديم قصائد موحدة الفكرة، يسيطر عليها جو تعبيرى واحد منذ مطلعها إلى ختامها فالشاعر يضطر إلى مصانعة القافية، وأنا أعرف شعراء يختارون القافية، ثم يكتبون البيت وفقا لها، وهذا أبرز دليل على مدى طغيان هذه الآلهة المغرورة".

ولم يكن رفض دعاة الشعر الحر للشكل الكلاسيكى مطلقًا، بل حاولوا تطويعه بما يناسب المساحة الفردية التى حصل عليها الإنسان (الفرنسى) المعاصر، فأكدوا على التفعيلة والقافية، ولكنهم حرروا الشعر من تنظيمها وترتيبها، فالجملة فى الشعر

(١) انظر ديوان نازك الملائكة/ المجلد الثانى (طبعة دار العودة)، ص ١٣.

(٢) انظر ديوان نازك الملائكة/ المجلد الثانى (طبعة دار العودة)، ص ١٧.

الحر موزونة على نظام التفعيلة المعروف، ولكن دون عدد ثابت من التفعيلات فى كل جملة، لهذا سُميّت قصيدة "التفعيلة"، ونرى قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة موزونة على تفعيلة "فَعِلُنْ"، وإن كان فيها بعض العلل التى تتحملها قصيدة التفعيلة:

سكَنَ اللّيلُ
فَعِلُنْ فَعْلُنْ
أصغ إلى وَقْع صَدَى الأنّاتْ
فَاعِلُ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ
فى عُمْق الظّلمةِ، تحتَ الصّمت، على الأمواتْ
فَعْلُنَ فَعَلُنَ فَعِلُنْ فَعْلُنَ فَعِلُنْ فَعْلُنَ

فالشعر الحر إذًا كما تقول نازك[1]: "ومزية هذه الطريقة أنّها تحرر الشاعر من طغيان الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذى يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء"، وتؤكّد نازك أيضًا أنّ هذه الطريقة ليست خروجًا على نظام الوزن العربى، فتقول[2]: "وينبغى أن لا ننسى أن هذا الأسلوب الجديد ليس خروجًا على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعانى والأساليب خلال العصور التى تفصلنا عن الخليل".

إذًا فتجربة الشعر الحر العربية أقرب إلى التجربة الإنجليزية منها إلى الفرنسية، وذلك لاحتواء الجملة العربية وِحدة بين الحرف والجملة، وهى التفعيلة، وهى وحدة موجودة فى الشعر الإنجليزى بين المقطع والجملة الشعرية، وهى الخطوة، ولكنها ليست موجودة فى الشعر الفرنسى، الذى ينتقل من المقطع إلى الجملة مباشرة، وهذا النظام الثابت والواضح الذى بنيت عليه قصيدة التفعيلة جعلها مقبولة أكثر من قصيدة النثر بين النقاد والأكاديميين، وبين القراء، الذين لم يختلف إيقاع الجملة الشعرية فى آذانهم اختلافًا جوهريًا، وهذا كان كفيلًا للشعر الحر بالانتشار والاستمرار، ومن الأمثلة على قصيدة حديثة ومعاصرة من الشعر الحر قصيدة "أنا لى سماءٌ كالسماء" لتميم

---

(١) انظر ديوان نازك الملائكة/ المجلد الثانى (طبعة دار العودة)، ص ١٧.

(٢) انظر ديوان نازك الملائكة/ المجلد الثانى (طبعة دار العودة)، ص ١٥.

البرغوثى، والتى يقول فى مطلعها[1]:

أنَا لِيْ سَماءٌ كالسَّماءِ صغيرةٌ زرقاءْ
أحملُها على رأسى وأسعَى فى بلادِ اللهِ مِن حَيٍّ لحىْ
هذى سمائى فى يدىّ
فيها الذى تدرونَ مِن صفةِ السَّماءْ
فيها علوٌّ وانكفاءْ
وتوافُقُ الضدّين مِنْ نارٍ وماءْ
فيها نجومٌ شارداتٌ كالظباءْ
يحلو عليها ذلك الخلقُ الهجينُ من التّعالى والحياءْ
فيها الرّياحُ كما هو المعتادُ وعدٌ أو وعيدْ
تاريخها متكررٌ كالصّبح فيها والمساءْ
لكنّها كصَباحها ومسائِها فى كلِّ تكرارٍ، فريدْ
فيها الطيورُ تطيرُ دومًا للوراءْ
شوقًا إلى الأرض التى قد غادَرَتها لا إلى الأرض التى تمضى إليها
ثمّ حينَ تُغادرُ الأخرى تكادُ تموتُ مِنْ حَزَنٍ عَلَيْها
والمدى عشقٌ يزيدْ
فيها طبول الحرب تُسمَعُ مِن بعيدْ
وكأنّها عندَ المدى رعدٌ وليدْ
لكن متى اقتربت يَسُدْ صمتٌ وثِقَلٌ فى الهواءْ
وإذا أتتها الطائراتُ بكلِّ موْتٍ أزرقِ العينينِ يرفلُ فى الحديدْ
تُمسي السّماءُ عليَّ درعًا واقيًا، أو ملجأ أو خيمةْ
وتقول لى، ودُموعها فى العَيْن: فألُكَ طَيِّبٌ،
كم مرةٍ مِن قبلها جاءوا وراحو يا بُنَيْ
فأعود أحملها وأسعى فى بلادِ الله من حيٍّ لحىْ
عندى سماءٌ فى يَدَيى

ولم تفقد القصيدة الكلاسيكية شيئًا من بريقها فى العصر الحديث، ولا زالت الأكثر

(١) القصيدة فى ديوان فى القدس لتميم البرغوثى (طبعة دار الشروق)، ص ٢١.

نظمًا بين الشعراء، والأكثر جماهيريةً وقبولًا بين المتلقين، وشعرائها أكثر من أن يُحصَوا.

النظم بلغة عامية:

الشعر العامى هو ذلك الذى يُنظَم بلهجة محلية، يتعامل بها الناس فى حياتهم اليومية، ويستخدم الشعراء اللهجة العامية الدارجة للتعبير عن شعورهم وأفكارهم بلهجة أقرب وأسهل إلى مسامع المتلقين، والنظم باللهجات العامية اتجاه أدبى عالمى، فهو ليس عربيًا فقط، كما أنّه ليس خاصًا بالشعر وحده، وقد استخدمه كبار الأدباء الغربيين فى شعرهم ونثرهم منذ القدم، من أمثال؛ "جيفرى شاوسر" و"شكسبير" و"جون دون" و"روبرت بيرنز" و"جون كلير" و"إدوين روبنسون" و"روبرت فروست" و"مارك توين"، ولكن لا يمكن ادعاء أنّ النظم بالعامية جاء إلى الشعر العربى من الخارج، فالشعر العربى لديه تجربة عامية أقدم من تجارب اللغات اللاتينية والجرمانية، بل وأقدم من بعض لغاتها الحديثة نفسها، وهى تجربة الزجل التى ظهرت فى الأندلس، وتبعها تجارب عامية أخرى مثل؛ "المواليا" و"الكان وكان".

والتباين فى اللهجات هو الذى يخلق خصوصية لكل لهجة، ويجعلها مختلفة، والتباين فى اللهجات العربية قديم جدًا، حتى فى الوقت الذى كانت فيه بلاد العرب محصورة فى شبه الجزيرة العربية، كانت القبائل العربية تختلف فى نطقها لبعض الأصوات، ومع مجئ الإسلام، أخذ حجم الدولة الإسلامية بالاتساع، وتحولت عدة دول إلى عربية، ليزيد هذا التباين فى اللهجات المحلية.

ومن الصعب تتبع أثر نشأة الشعر العربى العامى، فهو فى كل مكان وزمان، ولعل أهم أسباب عدم توثيقه ومعرفة أصوله أنّ الشعراء والأكاديميون والجهات الرسمية كانوا – وربما ما يزال الكثير منهم – يتعاملون معه كلون شعرى أقل مكانةً من الشعر المنظوم بالعربية الفصحى، أمّا الآن فهو يلاقى المزيد من الاحترام الرسمى، ونتيجةً لعدم توثيق الشعر العامى فقد ظهرت أسماء لشعراء حياتهم غامضة، وأشبه بالأساطير، ولا يُعرَف عنهم إلّا القليل، مثل؛ "أبو زيد الهلالى"، و"ابن عروس" فى صعيد مصر، كما تُروَى أشعار عامية قديمة من تراث مختلف اللهجات العربية، ولا يعرف قائليها، وهناك أكثر من تجربة عامية معاصرة – بأسمائها المحلية المختلفة – فى أماكن مختلفة على خارطة الوطن العربى الكبير، فهو فى لبنان وسوريا شعر "محكى"، وفى اليمن

"حمينى"، وفى السودان "دارجى"، وفى شبه الجزيرة "نبطى"، وفى المغرب وتونس "شعبى"، وفى موريتانيا "حسّانى"، ولعل أنضجها وأبرزها العامية المصرية والشعر النبطى.

والتجربة المصرية المعاصرة فى الشعر العامى أحياها "بيرم التونسى"، حتى لُقِّب بـ"هرم الزجل"، وسار على خطاه العديد من الشعراء الكبار، مثل؛ "فؤاد حداد" و"صلاح جاهين" - وهو الذى اشتهر بالرباعيات - و"عبد الرحمن الأبنودى"، ومن الأمثلة المعاصرة على قصيدة بالعامية المصرية، قصيدة "أيام العمر" للأبنودى، والتى يقول فى مطلعها[1]:

ساعة م الشمس كانت خارجة..
من بوابة «أبنود» الغربيّة ..
والضيّ الأصفر ..
أشبه بغبار
فايتاه أقدام عسكر
قطعوا الدنيا .. ونازلين ورا جبل أبنود ..
كانوا الناس راجعين.
وهنا .. للمغرب .. ريحة .. وصوت
كله بيتّتاوى ..
ولاد بيسوقوا ..
رجّال ماليين باطهم برسيم ..
وبنات بيلموا الوزّ من الترعة للدار
والأكل بيجهز ع الكوانين ..
والدخانة النافرة من كل سقوف الدُّور .. البوص
وريحة التقليّة ..
وأدان .. "الشيخ سعفان"
كله مروّح ..

(١) القصيدة فى ديوان أحمد سماعين: سيرة إنسان للأبنودى (طبعة أطلس)، ص ١١.

الزارع رمى فأسه فى غيطُه
والتاجر .. قفل الدكان.

وهى قصيدة من الشعر الحر، ووزنها على تفعيلة "فعِلُنْ" مع مراعاة ما تحتمله قصيدة الشعر الحر من علل، وتنوع فى أنماط القافية.

والشعر النبطى منتشر فى شبه الجزيرة العربية وبوادى سوريا والأردن وفلسطين وتونس، وينظمه العديد من الأمراء وشيوخ القبائل، مما يساهم فى انتشاره أكثر، ومن الأمثلة عليه قصيدة "دقّ النّوافل ذايرَتْ بِخْوزَانا" لـ"محمد بن راشد آل مكتوم"، والتى يقول فى مطلعها[1]:

يا بوْ يِديلٍ فوقِ مَتْنَه تِثَنّا	والعودِ مثْلِ الخيزرانِ اللّيانَا
مِنْكِ الجُوارحْ لاحظاتٍ رُمَنّا	وارْميتِنى فى مِهلكاتِ الزّمانا
عينَ أشْقرٍ للطّلعِ تاقْ اوتِعنّا	لى وقّفوْا بَهْ فى عَلاةِ البِيانا
ذاك الفِريدِ الفذّي الموحشنّا	يا علّتى بهْ يوم صدّ اوجفانا
مْصِدٌّ اوْكَمٌّ فى صِدودَه مِحنّا	ويا كيفِ منّهْ لى حَصَلْ هو جِزانا
أقْفا وقَفّا وانْتَحى عن وَطنّا	وابْعَدْ ديارٍ مِبْعِدهْ عن خُطانا

وحافظ الشعر النبطى على الطريقة التقليدية فى الوزن والتقفية، وعلى شروط الزحافات والعلل نفسها، واستخدم شعراؤه بحورَ الشعر المعروفة، أو بحور فرعية مستخرجة منها، واتبعوا نمط القافية أ أ أ أ، وأضافوا شرطًا فى تقفية الصدر أيضًا، بقافية مختلفة عن العجز، والقصيدة السابقة مكتوبة على بحر "المسحوب"، والذى يُعد اشهر البحور النبطية وأكثرها انتشارًا، ويُنظَم على (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن).

والمجتمعات البدوية المعاصرة تُحافظ على درجات عالية على مقياسى الجماعية وعدم التيقن، لذلك تحافظ على الطريقة التقليدية لنظم الشعر ولا تسمح لدخول الطرق الجديدة بسهولة، فى حين تنوعت التجارب الشعرية العامية فى الدول الأخرى، مثل؛ مصر وسوريا ولبنان والمغرب لتشمل التفعيلة والنثر.

وظهر فى بداية القرن العشرين نوع آخر من الشعر هو خليط من العامية والفصحى،

(١) ديوان محمد بن راشد المكتوم (طبعة مطبعة دبي)، ص ٢٧٨.

وهو الشعر "الحلمنتيشى"، وقد بدأ فكاهيًا وناقدًا للأوضاع الاجتماعية، وغالبًا ما تكون قصائده معارضة هزلية للقصائد القديمة، ولعل فى اسمه ما يشير إلى هذه الفكاهة، ورائده هو "حسين شفيق المصرى"، وما زال هذا النوع من الشعر موجودًا، وهناك العديد من الشعراء الشباب ينظمون عليه، ومن الأمثلة عليه قصيدة ياسر قطامش[1]:

يا أيُّها الفأرُ الذى فى غفلةٍ قد جئتَ بيتى
هل كنتَ تحسبُ عندَنا لحمًا وجاتوهًا لتأتى؟
بالبابِ يافطةٌ عليْها لو قرأتَ اسمى ونعتى
أوَلست تِفهم يا جهول اقرأ إذًا وإليكَ "كارتى"
فأنا الموظَّفُ والهمومُ عليّ من فوقى لتحتى
أهلًا وسهلًا ليس عندى غير أوجاعى وزيتى
إنْ شئتَ فابكِ لسوءِ بختِكَ أو لتبكِ لسوءِ بختى
وإذا أقمتَ لديَّ أسبوعًا ستخرجُ شبهَ ميْتِ

وأبرز الانتقادات الموجهة للشعر العامى هى الخوف على الفصحى من الضياع، كون الأدب داعم قوى لها، بالإضافة إلى أنّ محلية اللهجات تجعل الانتشار الجغرافى للشعر العامى محدودًا.

---

(١) القصيدة فى ديوان فذلكة شعرية لياسر قطامش (طبعة الدار المصرية اللبنانية)، ص ١٨.

الفصل الثانى

مستقبل الشعر العربى

قمنا فى الفصل السابق بإلقاء نظرة تاريخية - حضارية وثقافية - على الشعر العربى، وهى نظرة درسنا بها الماضى، وفهمنا من خلالها الحاضر، وسنستخدمها كأداة للتنبؤ بالمستقبل، والماضى والحاضر لم يكن فيهما من الأنواع المتمايزة من القصائد إلا ثلاثة أنواع؛ القصيدة الكلاسيكية، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر.

والقصيدة الكلاسيكية سيطرت على الماضى والحاضر بشكل واضح، ولم تنجح كل محاولات إزاحتها عن عرش الشعر العربى، فما زالت منتشرة فى أرجاء كبيرة من الوطن العربى، بل ووحيدة فى بعض الأماكن، مثل؛ شبه الجزيرة العربية، ولم تستطع أيّة قصيدة أخرى التفوق على دقة صنعتها، هذه الدقة التى طالما ناسبت الأكاديميين أكثر، فشروط القصيدة الكلاسيكية واضحة، ومُقاسة، ولا تتلاعب بها المصطلحات الفضفاضة.

إنّ الثقافة العربية المعاصرة التى تتميز بارتفاع درجات أبعادها على مقاييس عدم التيقن والجماعية، وانخفاضها على مقياس التوجه طويل المدى[1]، لن تسمح بدخول عنصر جديد على آدابها بهذه السهولة التى يتخيلها المجددون والمقلدون ودعاة التغيير.

وكما أسلفنا فإنّ الجماعية هى "المدى العالى من الولاء الفكرى، والتّشابه بين الأفراد فى المجموعة الأكبر"، وعدم التيقن هو "مدى القلق - وما يسبّبه من تهديد - من الأشياء الغامضة والمواقف غير المألوفة"، ويشير التوجه طويل المدى إلى "المدى الزمنى للتخطيط وتوقع النتائج"[2].

ودرجات المجتمعات العربية على المقاييس الخاصة بهذه الأبعاد تشير إلى عدم تقبل الأشكال الأدبية الجديدة بسهولة، فارتفاع الجماعية كفيل برفض الفكر الفردى،

---

(١) انظر دراسة إضافة أبعاد للثقافات: نموذج هوفستيد Hofstede (دراسة فى مجلة قراءات عبر الإنترنت فى علم النفس والثقافة باللغة الإنجليزية).

(٢) انظر كتابنا ثقافة العرب فى الجاهلية (طبعة دار المعارف)، ص ٢٧٢.

وفرض الولاء الفكرى للمجموعة، وفكر المجموعة متجه حتمًا نحو النمط التقليدى من النظم، وارتفاع عدم التيقن يجعل الأفراد ينظرون بحذر وريبة وقلق إلى كل ما هو غريب، والغريب بطبيعة الحال هو قصيدتى التفعيلة والنثر، اللتين سيتردد الأفراد ويفكرون كثيرًا فى قبولهما فقط لأنّهما غريبتان، أمّا انخاض التوجه طويل المدى – وهو ما يقابل ارتفاع التوجه قصير المدى – فيجعل المجتمع ينظر إلى الخلف أكثر من نظره إلى الأمام، ويُمجِّد كل ما هو قديم، فقط لكونه قديمًا، والقصيدة الكلاسيكية هى الوحيدة بين القصائد الثلاثة التى ينطبق عليها وصف العراقة، والتى تناسب هذا التوجه الفكرى، وكل هذا أكثر من كافٍ للقول بأنّ المستقبل أيضًا سيكون للقصيدة الكلاسيكية.

أما قصيدة التفعيلة فقد حجزت لها مكانًا لا بأس به فى الشعر الحديث، على الرغم من أنّ علّة وجودها فى فرنسا – المزيد من الحريات – غير متحققة تمامًا فى الوطن العربى، فالشعوب العربية لم تصل إلى جوهر الحرية الاجتماعية والدينية والسياسية الذى كان أساسًا لظهور الشعر الحر، ولعل من العجيب أنّ الشاعر العربى الذى ينظم قصائده الحرة من وزنها وقافيتها ما زال يتغنى فى مواضيعها بقيوده الاجتماعية والسياسية والدينية، فالعرب نقلوا الشعر الحر نقلَ المتأثر بعظمة الحضارة الأوروربية المعاصرة دون الشعور فعليًا بحاجته، كالذى يشترى شيئًا دون داع فعلى لوجوده، إلّا كون جاره القوى يملك مثله، فالحضارة نقلت الشعر الحر، والثقّافة العربية لم تهضمه بعد.

والمكان الذى حجزته قصيدة التفعيله سببه أنّها قدمت شروطًا مقاسة إلى حد ما، ممّا أعجب بعض الأكاديميين، بالإضافة إلى أنّ الكثير من العرب الذين نقوله وكتبوه يعيشون فى العواصم الأوروبية، مثل؛ باريس ولندن، وهم وصلوا فعلًا إلى درجة من الحرية، التى انعكست على قصائدهم، ولكنهم لا يمثلون جلّ الثقافة العربية، لذلك فإنّ قصيدة التفعيلة ستضمحل شيئًا فشيئًا بزوال حالة الدهشة التى رافقت مجيئها، وربما تتلاشى من المستقبل القريب للشعر العربى إلى أن تتحقق أسباب ظهورها داخليًا، فتُبعَث من جديد.

وقصيدة النثر هى الشكل الأخير من أشكال القصيدة فى العالم العربى، وهو الشكل الأقل تواجدًا، وما زال حضورها خجولًا، والسبب أنّ الكثير من الخاصة نفر منها، لنسبيتها، وعدم وضوح شروطها، بالإضافة إلى عدم القدرة على قياسها، كما لم تقبلها العامة أيضًا، فهى قصيدة عالية الفردية، وغير مناسبة لمجتمعات قبلية وعشائرية

تلعب فيها المجموعات الأدوار الأكبر، مثل المجتمعات العربية، وهى قصيدة غير واضحة الهوية، فالكثير من العامة والخاصة لا يستطيع معرفة أنّه يقرأ قصيدة إذا لم يقرر لها كاتبها أن تكون قصيدة، وأن يشير لهذا صراحةً، فلا يستطع القراء تمييزها ولا تفريقها عن غيرها من الفنون الأدبية.

ولا أرى ظهور قصيدة النثر فى الأدب العربى فى المستقبل البعيد أيضًا، فالمجتمعات العربية لن تصل إطلاقًا إلى درجة كافية من الفردية تستدعى ظهور قصيدة النثر فيها، حتى الحضارات اللاحقة التى ستعقب الحضارات الحالية لن تكون فردية أيضًا، فالفردية ملازمة للحضارات المعاصرة التى بنت دولها من مهاجرين متعددى الأعراق والأديان، وهى حضارات استثنائية فى التاريخ، لذلك ستموت قصيدة النثر فى العالم بأسره باستبدال هذه الحضارات المعاصرة.

كما لا أرى مجالًا لإبداع جديد فى الشعر العربى فى المستقبل القريب، لأنّ الظروف الحضارية الداخلية غير مهيأة لذلك، كما أنّه لا مجال لنقل جديد أيضًا، فاللغات الأكثر قوةً ونفوذًا فى العالم - الإنجليزية والفرنسية - والتى يسير الشعر العربى المعاصر تابعًا لها لا تملك فى الحاضر أكثر من الأشكال الثلاثة سابقة الذكر.

الشعر العامى:

ممّا لا شك فيه أنّه قد ضاع من الشعر العامى - عبر التاريخ - أكثر ممّا دُوِّن، ما جعله يظهر ويختفى كومضات تاريخية متقطعة، ولكن الظروف الرسمية الخاصة بمعاملة هذا النوع من الشعر اختلفت الآن عن ذى قبل اختلافًا جوهريًا، وهو يلقى احترامًا رسميًا أكثر من السابق فى عدة دول عربية، والأمثلة على هذا كثيرة؛ ففى مصر تُدْرَج نصوص عامية فى المناهج التعليمية، وتُقام العديد من المسابقات المرموقة فى هذا المجال، وفى شبه الجزيرة العربية يروج الشعر النبطى بين الأمراء والشيوخ، وهم الأفراد ذوى التأثير، وتقام أيضًا المسابقات الرسمية للشعر النبطى، وفى لبنان تمّ ترشيح شاعر العامية "موريس عواد" لجائزة نوبل للآداب، وهذا الاحترام الرسمى المعاصر لشعر العامية يسهم فى حفظه وتوثيقه وانتشاره، والحصول على أرشيف متصل لتاريخه الجديد، كما ينبئ عن تبوئه لمكان مهم فى مستقبل القصيدة العربية.

ولكن الشعر العامى لا يعجب الكثير من النقاد والأكاديميين وعشاق جمال الدقة فى النظم، فيجعلهم يأخذون موقفًا حذرًا من القصيدة العامية بسبب عدم دقة أوزانها، وعدم الدقة هذه ناتجة عن اختلاف الصرف العامى عن نظيره فى الفصحى؛ فالعامية مثلًا تقبل ساكنين متتابعين، أو الابتداء بساكن، بالإضافة إلى تشبُّع العامية المعاصرة بمفردات من لغات أخرى، ممّا أخلَّ بالصرف العربى القديم، وهذا يحتاج إلى دراسات فونولوجية لإنشاء وحدات صوتية جديدة على غرار الأسباب والأوتاد، ولكن بترتيبات مختلفة، ينتج عنها فى النهاية بحور جديدة.

أمّا الحلمنتيشى فهو شعر هجين، يتم نظمه بالخلط بين العامية والفصحى، ولذلك فهو غريب على أذن العامة، والخاصة أيضًا، كما أنّه هزلى، وربما لن يخرجه اسمه الذى التصق به من هذه الدائرة، وسيكون كفيلًا بإعاقة أى محاولة لإخراجه من دائرة السخرية، ليصبح مرتبطًا بطريقة ثابتة فى النظم، لذلك سيبقى مناسبًا بين العامة، وغير لائق فى المحافل الرسمية أو الجدية، وانتشاره الخجول فى الماضى والحاضر يؤكد على ذلك.

إنّ النقل الأدبى من حضارة إلى أخرى أمر طبيعى، تلعب به موازين القوى الحضارية الدور الأكبر، ولكن مشكلته العميقة أنّه مقلِّد وليس وليد ثقافته، فأسباب الثقافة لم تتهيئ لنشأته داخل مجتمعه، ولم يشعر الناس به فطلبوه، لذلك تبقى القصيدة الكلاسيكية هى الأكثر حضورًا ورواجًا بين العامة والخاصة، ولا يمكن مقارنتها بأنماط حديثة – وغالبًا مؤقتة – ما زالت تبحث عن مكان لها فى الشعر العربى.

المـراجـع

المراجع العربية:

ابن بُرد، بشار. (٢٠٠٧م). ديوان بشار بن بُرد (جمع وشرح وتكميل وتعليق محمد الطاهر بن عاشور). الجزائر: وزارة الثقافة.

ابن الجوزى، أبو الفرج عبد الرحمن بن أبى الحسن. (١٩٩٥م). المنتظم فى تاريخ الملوك والأمم، الطبعة الثانية (دراسة وتحقيق محمد عبد القادر عطا ومصطفى عبد القادر عطا). بيروت: دار الكتب العلمية.

الأبنودى، عبد الرحمن. (٢٠٠٤م). ديوان أحمد سماعين: سيرة إنسان، الطبعة السادسة. القاهرة: أطلس للنشر والإنتاج الإعلامى.

أدونيس. (٢٠٠٥م). تنبأ أيها الأعمى، الطبعة الثانية. لندن: دار الساقى.

الإريانى، مطهر على. (٢٠٠٥م). أنشودة من محرم بلقيس. مجلة الثوابت، (٤١)، ٦٤ - ١٠٦.

الأزدى، الشنفرى عمرو بن مالك. (١٩٩٦م). ديوان الشنفرى، الطبعة الثانية (جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب). بيروت: دار الكتاب العربى.

الأصفهانى، أبو الفرج على بن الحسين. (٢٠٠٨م). الأغانى، الطبعة الثالثة (تحقيق إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس). بيروت: دار صادر.

الأندلسى، ابن الحداد. (١٩٩٠م). ديوان ابن الحداد الأندلسى (جمع وتحقيق وشرح وتقديم يوسف على طويل). بيروت: دار الكتب العلمية.

الأندلسى، ابن حمديس. (١٩٧٠م). ديوان ابن حمديس (تحقيق إحسان عباس). بيروت: دار صادر.

الأندلسى، ابن هانئ. (١٩٨٠م). ديوان ابن هانئ الأندلسى (تحقيق كرم البستاني). بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

الأنصارى، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (إبن منظور). (٢٠٠٣م). لسان العرب. بيروت: دار صادر.
الأوسى، قيس بن الخطيم. (١٩٦٧م). ديوان قيس بن الخطيم، الطبعة الثانية (تحقيق ناصر الدين الأسد). بيروت: دار صادر.
باقر، طه. (٢٠٠٦م). ملحمة كلكامش. دار الوراق للنشر. عمان: الأردن.
بالنسيا، آنخيل. (٢٠١١م). تاريخ الفكر الأندلسى (ترجمة حسين مؤنس، وتقديم سليمان العطار). القاهرة: المركز القومى للترجمة.
بدوى، عبد الرحمن. (١٩٨٠م). جيته: الديوان الشرقى للمؤلف الغربى، الطبعة الثانية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
البرغوثى، تميم. (٢٠٠٨م). فى القدس. القاهرة: دار الشروق.
البغدادى، عبد القادر بن عمر. (١٩٩٨م). خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب (تحقيق محمد نبيل طريفي وإميل بديع اليعقوب). بيروت: دار الكتب العلمية.
التبريزى، الخطيب أبو زكريا يحيى بن على. (١٩٩٤م). شرح ديوان أبى تمام، الطبعة الثانية (قدم له ووضع هوامشه وفهارسه راجى الأسمر). بيروت: دار الكتاب العربى.
التبريزى، الخطيب أبو زكريا يحيى بن على. (٢٠١٣م). شرح القصائد العشر، (تحقيق وتعليق محمد الخضر حسين). دمشق: دار الصِّدّيق للعلوم.
جرادى، على عثمان. (٢٠١٤م). النفحات اللطيفة على البردة الشريفة (مراجعة وتقديم بسام الحمزاوى الحسينى الدمشقي). بيروت: دار الكتب العلمية.
الجرجانى، الشريف على بن محمد. (٢٠٠٦م). معجم التعريفات (تحقيق ودراسة محمد صديق المنشاوي). القاهرة: دار الفضيلة.
الجزريّ، ابن الأثير. (١٩٨٧م). الكامل فى التّاريخ (تحقيق أبو الفداء عبدالله القاضي). بيروت: دار الكتب العلمية.
الحكمى، أبو نواس الحسن بن هانئ. (١٩٥٣م). ديوان أبى نواس (تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي). بيروت: دار الكتاب العربى.
الحمصى، ديك الجن. (٢٠٠٤). ديوان ديك الجنّ الحمصى: عبدالسّلام بن رغبان (جمع وتحقيق ودراسة مظهر الحجي). دمشق: اتحاد الكُتّاب العرب.
الحموى، ياقوت. (١٩٩٣م). معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب (تحقيق إحسان عبّاس). بيروت: دار الغرب الإسلامى.

دا وى، تسآو & جينغ، سون يان. (٢٠١٠م). تاريخ الصين. بكين: دار النشر الصينية عبر القارات.
درويش، محمود. (٢٠٠١م). لماذا تركت الحصان وحيدًا. لندن: رياض الريس للكتب والنشر.
الدمشقى، أبو الفداء إبن كثير. (١٩٩٠م). البداية والنهاية (ضبط وتصحيح وتذييل هيئة مكتبة المعارف). بيروت: مكتبة المعارف.
الدميرى، كمال الدين. (٢٠٠٧م). حياة الحيوان الكبرى، الطبعة الثانية (ترجمة وتحقيق أحمد حسن بسج). بيروت: دار الكتب العلمية.
الدينورى، ابن قتيبة. (١٩٦٦م). الشعر والشعراء (تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر). القاهرة: دار المعارف.
الذبيانى، النابغة. (١٩٩٦م). ديوان النابغة الذبيانى، الطبعة الثالثة (شرح وتقديم عباس عبد الساتر). بيروت: دار الكتب العلمية.
الرافعى، مصطفى صادق. (١٩٤١م). تاريخ آداب العرب، الطبعة الثانية (مراجعة وضبط عبدالله المنشاوى ومهدى البحقيري). المنصورة: مكتبة الإيمان.
الزوزنى، أبو عبدالله الحسين بن أحمد. (١٩٨٣م). شرح المعلقات العشر. بيروت: دار مكتبة الحياة.
السياب، بدر شاكر. (١٩٤٧م). أزهار ذابلة. القاهرة: مطبعة الكرنك.
شوقى، أحمد. (١٩٨٨م). الشوقيات. بيروت: دار العودة.
شيخو، لويس. (١٩٩١م). شعراء النصرانية قبل الإسلام. بيروت: دار المشرق.
الصحارى، أبو المنذر سلمة بن مسلم العوتبى. (٢٠٠٦م). الأنساب، الطبعة الرابعة (تحقيق محمد إحسان النص). مسقط: وزارة التراث والثقافة العمانية.
ضيف، شوقى. (١٩٩٣م). الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، الطبعة الثانية عشرة. القاهرة: دار المعارف.
ضيف، شوقى. (٢٠١٧م). تاريخ الأدب العربى: العصر الأندلسى، الطبعة السادسة. القاهرة: دار المعارف.
ضيف، شوقى. (٢٠١٨م). تاريخ الأدب العربى: العصر الجاهلى، الطبعة الثانية والأربعون. القاهرة: دار المعارف.

الطائى، أبو تمام حبيب بن أوس. (١٩٩٨م). ديوان الحماسة: برواية أبى منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقى (شرح وتعليق أحمد حسن بسج). بيروت: دار الكتب العلمية.

الطبرى، أبو جعفر محمد بن جرير. (١٩٦٧م). تاريخ الطبري/ تاريخ الرسل والملوك، الطبعة الثانية (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم). القاهرة: دار المعارف.

العامرى. لبيد بن ربيعة. (٢٠٠٤م). ديوان لبيد بن ربيعة (عناية حمدو طمّاس). بيروت: دار المعرفة.

عبد الله، يوسف. (١٩٨٨م). نقش القصيدة الحميرية أو ترنيمة الشمس (صورة من الأدب اليمني). مجلة ريدان، (٥)، ٨١ – ١٠٠/ القسم العربى.

العبسى، عنترة بن شداد. (٢٠٠٤م). ديوان عنترة بن شداد، الطبعة الثانية (اعتنى به وشرحه حمدو طماس). بيروت: دار المعرفة.

العقباوى، إسماعيل. (٢٠١٠م). أحمد مطر. القاهرة: مكتبة جزيرة الورد.

عميره، مهند محمد. (٢٠١٩م). ثقافة العرب فى الجاهلية. القاهرة: دار المعارف.

العوسجى، أكرم. (٢٠٠٩م). دراسات المستشرقين للشعر الجاهلى: نظرية مرجليوث وآراء المستشرقين والنقاد العرب فيها والوحدة الموضوعية والخيال والأنواع الأدبية. أطروحة دكتوراه. الجامعة الإسلامية، بغداد، العراق.

العينى، أبو العتاهية اسماعيل بن القاسم. (١٩٨٦م). ديوان أبى العتاهية. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

الفريجات، عادل. (٢٠٠٨م). الشعراء الجاهليون الأوائل، الطبعة الثانية. بيروت: دار المشرق.

القالى، اسماعيل بن القاسم. (١٩٧٦م). ذيل الأمالى والنّوادر (تقديم محمّد عبد الجواد الأصمعي). القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

القرداحى، جبرئيل. (١٨٧٥م). الكنز الثمين فى صناعة شعر السريان وتراجم شعرائهم المشهورين. روما: ex typographia polyglotta.

القرطبى، ابن قزمان. (١٩٩٥م). ديوان ابن قزمان القرطبى: إصابة الأغراض فى ذكر الأعراض (تحقيق وتصدير فيديريكو كورينتى، وتقديم محمود على مكى). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

قطامش، ياسر. (٢٠١١م). ديوان فذلكة شعرية. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

القيسى، طرفة بن العبد. (٢٠٠٢م). ديوان طرفة بن العبد، الطبعة الثالثة (شرح وتقديم مهدى محمد ناصر الدين). بيروت: دار الكتب العلمية.

الكتبى، محمد بن شاكر. (١٩٧٣م). فوات الوفيات والذيل عليها (تحقيق إحسان عباس). بيروت: دار صادر.

الكلبى، زهير بن جناب. (١٩٩٩م). ديوان زهير بن جناب الكلبى (صنعة محمد شفيق البيطار). بيروت: دار صادر.

الكندى، امرؤ القيس. (١٩٨٤م). ديوان امرئ القيس، الطبعة الرابعة (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم). القاهرة: دار المعارف.

الكرباسى، محمّد صادق محمّد. (٢٠١١م). المدخل إلى الشعر الفارسى - الجزء الثانى. لندن: المركز الحسينى للدراسات.

لوبون، غوستاف. (٢٠١٢م). حضارة العرب (ترجمة عادل زعيتر). القاهرة: مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة.

المسعودى، أبو الحسن على بن الحسين. (١٩٧٣م). مروج الذهب ومعادن الجوهر، الطبعة الخامسة (تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد). بيروت: دار الفكر.

المعرى، أبو العلاء أحمد بن عبد الله. (١٩٨٥م). الفصول والغايات فى تمجيد الله والمواعظ (ضبطه وقر غريبه محمود حسن زيناتي). بيروت: دار الآفاق الجديدة.

المغربى، ابن سعيد. (١٩٥٥م). المُغرب فى حلى المغرب، الطبعة الرابعة (تحقيق وتعليق شوقى ضيف). القاهرة: دار المعارف.

المكتوم، محمد بن راشد. (١٩٩٣م). ديوان الشيخ محمد بن راشد المكتوم، الطبعة الثالثة (جمع وتحقيق حمد أبو شهاب). دبى: مطبعة دبى.

الملائكة، نازك. (١٩٩٧م). ديوان نازك الملائكة. بيروت: دار العودة.

المهلبى، أبو الفضل بهاء الدين زهير. (١٩٦٤م). ديوان بهاء الدين زهير. بيروت: دار صادر & دار بيروت.

الميدانى، أبو الفضل أحمد بن محمد. (٢٠٠٤م). مجمع الأمثال (تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد). بيروت: دار المعرفة.

المراجع غير العربية:

Adamu, J. S. A. (2015). Arabic patterns in Hausa poetry: stanza, metre and rhyme in comparative perspective. Studies of the Department of African Languages and Cultures, (49), 69-95.

Andrews, W. G., Black, N., & Kalpakli, M. (2011). Ottoman lyric poetry: an anthology. Washington: University of Washington Press.

Apollinaire, G. (1918). Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916). Paris: Mercure de France.

Balasubramaniam, K.M. (1962). Tirukkural of Tiruvalluvar: Tamil text and English translation with notes and comments. Madras: Manali Lakshmana Mudaliar Specific Endowments.

Baldi, R. (2011). Intersections of Language and Culture 2. Milano: Educatt Publishers.

Baudelaire, Ch. (1861). Les fleurs du mal. Paris: Poulet-Malassis et de Broise.

Beeston, A. (1994). Antecedents of classical Arabic verse? In W. Heinrichs, E. Wagner & G. Schoeler, Festschrift Ewald Wagner zum 65. Geburtstag (Beiruter Texte und Studien) (pp. 234-243). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Bellamy, J. A. (1990). Arabic verses from the first/second century: the inscription of' En' Avdat. Journal of Semitic Studies, 35(1), 73-79.

Caws, M. A. (2004). The Yale Anthology of Twentieth-Century French Poetry. Connecticut: Yale University Press.

Chatman, S. (1960). Comparing Metrical Styles. In T. Sebeok, Style in language (pp. 149-172). Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.

Cohen, J. M. (1988). The Penguin book of Spanish verse, third edition. London: Penguin Books.

Cohen, W. (2017). A History of European Literature: The West and the World from Antiquity to the Present. Oxford: Oxford University Press.

Durant, W. (1942). The Story of Civilization: Our Oriental Heritage. New York: Simon & Schuster.

Evans, J. G. (1915). Poems from the Book of Taliesin. Llambedrog: Tremvan.

Feinberg, C. L. (1946). The Poetic Structure of the Book of Job and the Ugaritic Literature. Bibliotheca Sacra, 103(411), 283-92.

Fiedler, H.G. (1911). Das osforder buch deutscher dichtung: vom 12ten bis zum 20sten jahrhundert. Oxford: Oxford Universitäts-Verlag.

Gadalla, M. (2007). The ancient Egyptian culture revealed. North Carolina: Tehuti Research Foundation.

Goethe, J. Wv. (1819). West-östlicher Divan. Stuttgart: Cotta.

Gwynn, R. S. (2004). Poetry: A Pocket Anthology, 4th edition. London: Penguin Academics.

שירים Halkin, H. (2011). The Selected Poems of Yehuda Halevi New Yok: Nextbook .נבחריםיהודה הלוי.

Hofstede, G. (2011). Dimensionalizing Cultures: The Hofstede Model in Context. Online Readings in Psychology and Culture, 2(1), 1-26.

Jakobson, R. (1960). Linguistics and poetics. In T. Sebeok, Style in language (pp. 350-377). Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.

Junaidu, I. (1988). Linguistic analysis of Hausa meter. Research in African Literatures, 19(3), 350-364.

Karlgren, B. (1950). The book of odes: Chinese text, transcription, and translation. Stockholm: The Museum of Far Eastern Antiquities.

Kay, G. (1958). The Penguin book of Italian verse. London: Penguin books.

Krischak, K. (2012). Gwerful Mechain: die Dichterin und ihr Werk im Kontext der literarischen Produktion und der gesellschaftlichen Wertvorstellungen des 15. Jahrhunderts (Magistra). Universitat Wien.

Larkin, Ph. (1973). The Oxford book of twentieth-century English verse. Oxford: Clarendon Press.

Lehman, D. (2003). Great American prose poems: from Poe to the present. New York: Scribner Poetry.

Lehman, D. (2006). The Oxford Book of American Poetry. Oxford: Oxford University Press.

Liu, J. J. (1970). The art of Chinese poetry, third edition. Chicago, University of Chicago Press.

Lucas, J. (1926). The Oxford book of French verse xiii[th]century-xx[th] century. Oxford: Clarendon Press.

Macaulay, T. (1825). Milton. Edinburgh Review, 42, 304-346.

Menocal, M. R. (2003). The Arabic Role in Medieval Literary History. Pennsylvania: University of Pennsylvania.

Porter, M. E. (1990). The competitive advantage of nations. Harvard business Review, 68 (2), 71-91.

Preminger, A., Warnke, F., & Hardison, O. (1975). Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics, second revised edition. London:

Macmillan Press LTD.

Said, E. (1978). Orientalism: Western representations of the Orient. New York: Pantheon Books.

Tranter, S., & Tristram, H. (1989). Early Irish literature- Media and communication. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Turpin, W. (2016). Ovid, Amores (Book 1). Cambridge: Open Book Publishers.

Yeats, W. (1892). The countess Kathleen and various legends and lyrics. Victoria: Leopold Classic Library.

Ахматова, А. (1969). Реквием 1935-1940, Издание второе. New York: Товарищество Зарубежных Писателей./ (Requiem, 1935-1940 for Anna Akhmatova)

白, 李. (1977). 李太白全集. Beijing: Zhonghua Book Company./ (Li Bai Complete works).



المحتويات

يستعرض هذا الكتاب صنعة الشعر المعاصر من وزن وقافية فى العالم، ويفاضل بينها محاولا إيجاد مكان الشعر العربى، ثم يتطرق إلى البحث عن أسباب احتلال الشعر العربى لمكانه هذا؛ فيدرس فرضيتين: حضارية ولغوية.
كما يطرح الكتاب سؤالا يتعلق بنشأة صنعة الشعر العربى: هل هى داخلية؟ أم خارجية؟ فيلقى نظرة على أعمال المؤرخين، والنقوش الأدبية المعثور عليها حديثا، وشعر الحضارات القديمة، ثم يمر على الشعر فى العالم فى القرن الخامس الميلادى.
وأخيرا؛ يدرس الكتاب التغيرات التى طرأت على صنعة الشعر العربى منذ نشأته المعروفة إلى يومنا الحالى، ويحاول أن يعتمد على تلك التغيرات فى التنبؤ بمستقبل صنعة الشعر العربى.

٤٩٠٧٢/٠١



